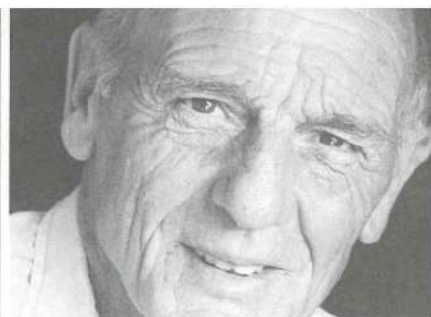




sistema musicale



Torino
1999
2000 /4

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/c legge 662/96
filiale di Torino
anno I, n. 4/99 - dicembre 1999
stagione 1999-2000, n. 4
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino

gli appuntamenti di dicembre

**L'Ottava di Bruckner
secondo Semyon Bychkov
e la sua WDR Sinfonieorchester
di Colonia**

Andare a teatro, consumare cultura
La ricerca dell'IRES sul pubblico torinese




 sistema musica
Direttore responsabile

Alberto Papuzzi

RedazioneCecilia Fonsatti
(coordinamento)Filippo Fonsatti
Savina Neirotti**Progetto grafico
e impaginazione**inshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco**Sede**Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it**Proprietà editoriale**Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino**Stampa**Cooperativa Solaris
via dell'Industria, 15
10144 Torino
tel. 011 54.51.25Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999anno I n. 4
dicembre 1999Copertina:
in primo piano
Semyon Bychkov
con la WDR
Sinfonieorchester Köln,
in alto, da sinistra,
Merce Cunningham
Dance Company,
Fryderyk Chopin,
Philippe Leroy.

sistema musica

editoriale

Per anni le nostre istituzioni musicali hanno inteso il pubblico come qualcosa di indifferenziato e distante: si trattava di fare una proposta artistica di qualità e aspettare che la gente si presentasse in sala.

Da qualche tempo, invece, si comincia a ragionare su un ruolo attivo del pubblico, sullo spettatore come cliente. Si tratta, come al solito, di non esagerare: le nostre non sono aziende industriali, e anche se si volesse ragionare in termini imprenditoriali, non si può dimenticare che clienti sono anche i soggetti pubblici o privati che finanziano le nostre attività per il significato artistico, culturale e sociale che assumono.

Eppure capire le esigenze, i desideri, le aspettative del pubblico, dei pubblici, non sempre per subirli, ma certo tenendone conto e cercando di indirizzarli, è assolutamente necessario per fare bene il nostro lavoro. Così come è fondamentale riconoscere i diritti che ogni singolo spettatore matura nei confronti di chi produce uno spettacolo.

Le indagini presentate in questo numero, in particolare quella sul pubblico del Teatro Regio di Torino, vanno in questa direzione: confermano molte impressioni, ma sfatano anche alcuni luoghi comuni e invitano, stimolano un lavoro verso e con i clienti dello spettacolo. Lavoro che non consiste solo nel tenere conto di ciò che già c'è (del pubblico che già esiste), ma anche nel chiedersi come si possa lavorare per allargare il pubblico potenziale.

Perché quello che resta in mente è che la curiosità e la disponibilità è nella testa di ciascuno di noi (anche dei giovani che si ritiene, a torto, non possano avere interesse per la musica colta), ma solo un'attività educativa e formativa le può far crescere e sviluppare.

Certo non può spettare alle istituzioni musicali promuovere una formazione musicale di base, ma è compito e interesse di tutti noi costruire le occasioni, le opportunità per portare nei nostri teatri un pubblico nuovo: non solo per avere più spettatori ma anche per rinnovare non la musica, che non invecchia, ma i rituali, spesso un po' stantii, di come la si ascolta.

Giorgio Van Straten
Presidente dell'AGIS

agenda

- 4 Calendario dicembre 1999

argomenti

- 10 Andare a teatro, consumare cultura
Una ricerca dell'IRES sul pubblico torinese
di Luciana Conforti
- 13 Maniaci e saputelli
I dati dell'ISTAT
di Daniele Martino
- 14 Merce Cunningham
In volo sul Novecento
di Elisa Vaccarino

unione musicale

- 16 Il tocco, il polittico e l'esotico
Chopin a 150 anni dalla morte
di Piero Rattalino
- 17 Dirigere, ovvero l'arte del persuadere
Intervista a Günter Pichler, fondatore
del Quartetto Alban Berg
- 18 Il puzzle delle 32 Sonate
Giorgio Pestelli e il labirinto dei tre stili
beethoveniani
di Savina Neirotti
- 19 Sei voci e un pianoforte
Die Singphoniker, i forzati della classica
e il suono del Novecento
di Nicola Campogrande

orchestra sinfonica nazionale della rai

- 20 "Le roi David"
L'oratorio pop di Honegger
di Filippo Fonsatti
- 21 Tra bacchette, pianoforti e voci
I protagonisti del mese
- 22 "Ai margini dell'aria"
Il quintetto di Einaudi per i fiati della RAI
di Filippo Fonsatti

associazione lingotto musica

- 23 Io amo quest'orchestra!
«La sua forza è lo spirito con cui esprime
la musica»
- 24 Bruckner, mattone su mattone
Il successo dell'"Ottava" e l'ostilità di Brahms
di Laura Cosso

teatro regio torino

- 25 Cunningham Dance Company
Tre pezzi in prima italiana
di Sergio Trombetta
- 26 Musica per il movimento
Passione e astrattezza per una doppia danza
- 27 A proposito di John Cage
Da "Lascia o raddoppia" a "Percussioni d'America"
- 28 Incontro e concerto
con Krzysztof Penderecki
Contraddizione o eclettismo?
- 28 Butterfly al cinema

città di torino

- 29 La musica senza età
I Corsi di Formazione Musicale
Intervista a Raffaele Annunziata
di Cecilia Fonsatti

tema e variazioni

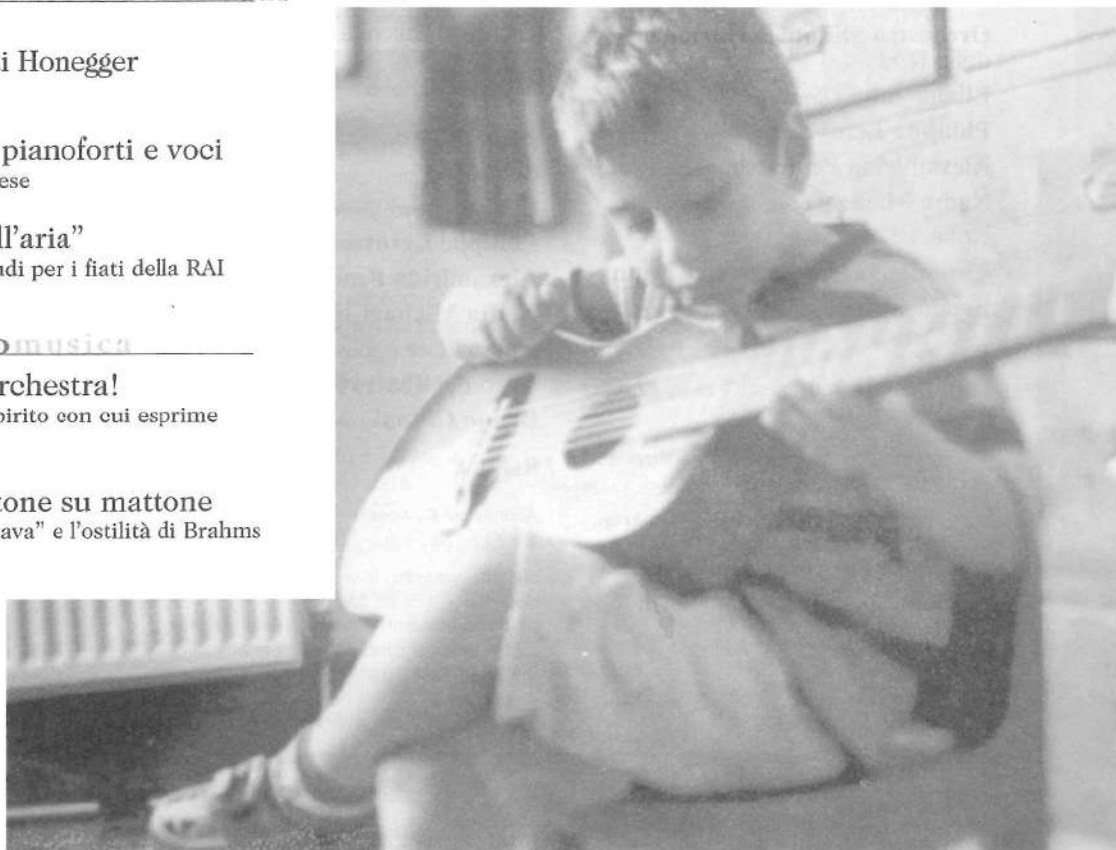
- 31 Quando Respighi inaugurava
la stagione dell'EIAR
di Rosita Ferrato

appuntamenti

- 32 Conservatorio, Centro Jazz, OFT,
"Stefano Tempia" e altri

da non perdere

- 32 Il nuovo stile



1

mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Ilia Kim pianoforte
Piero Rattalino relatore

Chopin a 150 anni dalla morte
(primo concerto)

Il microcosmo e il macrocosmo
24 Preludi op. 28

Notturmo in do minore op. 48 n. 1
Sonata in si bemolle minore op. 35

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 25 novembre,
lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

2

giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

**Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI**

Eliahu Inbal direttore

Philippe Leroy narratore

Alexandrina Pendatchanska soprano

Nadja Michael contralto

Robert Lee tenore

Coro del Teatro Regio di Torino

Bruno Casoni maestro del coro

Honegger

Le roi David, salmo sinfonico in tre parti per
narratore, soli, coro e orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 19.30,
lire 30.000 e 18.000

3

venerdì

Unione Musicale
serie gialla

Maurizio Baglini pianoforte
Ilia Kim pianoforte
Piero Rattalino relatore

Chopin a 150 anni dalla morte
(secondo concerto)

La patria

Rondò in fa maggiore op. 5 (*A la Mazur*)

Ballata in sol minore op. 23

Mazurca in si bemolle minore op. 24 n. 4

Mazurca in do diesis minore op. 41 n. 4

Mazurca in do diesis minore op. 63 n. 3

Polacca in la bemolle maggiore op. 53

Polacca in fa diesis minore op. 44

Scherzo in si minore op. 20

Mazurca in do diesis minore op. 50 n. 3

Polacca-Fantasia in la bemolle maggiore
op. 61

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 25 novembre,
lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

**Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI**

Eliahu Inbal direttore

Philippe Leroy narratore

Alexandrina Pendatchanska soprano

Nadja Michael contralto

Robert Lee tenore

Coro del Teatro Regio di Torino

Bruno Casoni maestro del coro

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 20,
lire 30.000 e 18.000.

Concerto trasmesso in diretta da RadioTre.

3

venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999-2000

Orchestra I Pomeriggi Musicali
Krzysztof Penderecki direttore
Boris Carmeli basso

Penderecki
Sinfonietta per archi

Šostakovič

Sei Romanze su versi di poeti inglesi per
basso e piccola orchestra

Sinfonia da camera per archi op. 110a

Schubert

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D. 485

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in
vendita (anche un'ora prima del concerto) presso
la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000,
24.000 e 21.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly
Tragedia giapponese in tre atti

*Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
dal racconto di John Luther Long
e dal dramma di David Belasco*

Musica di **Giacomo Puccini**

Allestimento Teatro di Messina

Dario Lucantoni direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro

con **Paola Romanò**, **Francesco Grollo**,
Mariella Guarnera

Orchestra e Coro del Teatro Regio

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 10.30

REPLICHE: SABATO 4, MARTEDÌ 7 E VENERDÌ 10
DICEMBRE ALLE ORE 10.30

agenda

OPERA

4
sabato

5
domenica

7
martedì

Unione Musicale
serie blu

Maurizio Baglini *pianoforte*
Piero Rattalino *relatore*

Chopin a 150 anni dalla morte
(terzo concerto)

La tecnica

12 Studi op. 10

Preludio in do diesis minore op. 45

Tre nuovi studi

Berceuse in re bemolle maggiore op. 57

12 Studi op. 25

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 25 novembre,
lire 35.000

eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti

Musica di **Giacomo Puccini**

Donato Renzetti *direttore*

Federico Tiezzi *regia*

Bruno Casoni *maestro del coro*

con **Paola Romanò, Francesco Grollo,**

Mariella Guarnera

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra
Sinfonica Nazionale della RAI

Alberto Barletta *flauto*

Francesco Pomarico *oboe*

Cesare Coggi *clarinetto*

Elvio di Martino *fagotto*

Corrado Saglietti *corno*

Ghedini

Quintetto per fiati

Gentilucci

Cile 1973 per flauto, oboe, clarinetto, corno
e fagotto

Einaudi

Ai margini dell'aria per quintetto di fiati

Berio

Opus Number Zoo per 5 fiati e con
esecuzione recitata

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora 61
ore 10.30

posti non numerati, in vendita la mattina del
concerto dalle ore 10, lire 13.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti

Musica di **Giacomo Puccini**

Donato Renzetti *direttore*

Federico Tiezzi *regia*

Bruno Casoni *maestro del coro*

con **Sylvie Valayre, Antonello Palombi,**

Milena Storti

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti

Musica di **Giacomo Puccini**

Donato Renzetti *direttore*

Federico Tiezzi *regia*

Bruno Casoni *maestro del coro*

con **Sylvie Valayre, Antonello Palombi,**

Milena Storti

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000





8
mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Orchestra d'archi italiana
Günter Pichler direttore

Beethoven

Grande fuga in si bemolle maggiore op. 133

Stravinskij

Concerto in re per orchestra d'archi (*Basle*)

Webern

Langsamer Satz

Beethoven

Quartetto in fa minore op. 95 (*Quartetto serioso*)

COMPLESSO RESIDENTE
DELL'UNIONE MUSICALE

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 2 dicembre,
lire 35.000

eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.000



9
giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

**Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI**

Gerd Albrecht direttore

Mozart

Sinfonia in re maggiore K. 95

Sinfonia in do maggiore K. 96

Sinfonia in sol maggiore K. 110

Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I n. 104
(*London, Salomon*)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000

posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 19.30,
lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino

Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti

Musica di **Giacomo Puccini**

Donato Renzetti direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro

con **Sylvie Valayre, Antonello Palombi,**

Milena Storti

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000

eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000



10
venerdì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

John Cage Party

Happening musicale a cura di

Carlo Boccadoro e Roberto Masotti

Musiche di **John Cage**

Carlo Boccadoro pianoforte, pianoforte
giocattolo, foglie e rami, percussioni
domestiche, voce, bacinelle d'acqua, carte
da gioco, cronometro, effetti speciali

Lucia Minetti voce

Fabrizio Meloni clarinetto

Filippo Del Corno voce, pianoforte,
percussioni domestiche

Elena Benzon flauto, voce

Angelo Miotto silenzio, cronometro

Paola Fre flauto

Presenta **Carlo Boccadoro**

Coordinamento di **Filippo Del Corno e**

Angelo Miotto

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita (anche un'ora
prima dello spettacolo) presso la biglietteria del
Teatro Regio, lire 10.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

**Orchestra Sinfonica Nazionale
della RAI**

Gerd Albrecht direttore

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000

posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 20,
lire 30.000 e 18.000

Concerto trasmesso in diretta da RadioTre



10

venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di **Giacomo Puccini**

Donato Renzetti direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro

con **Paola Romanò, Antonello Palombi, Milena Storti**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

11

sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di **Giacomo Puccini**

Donato Renzetti direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro

con **Raffaella Angeletti, Alfredo Kim, Mariella Guarnera**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 50.000,
35.000, 25.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 20.000

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

WDR Sinfonieorchester Köln

Semyon Bychkov direttore

Bruckner

Sinfonia n. 8 in do minore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita da venerdì 10 a
domenica 12 dicembre, da lire 40.000 a lire
90.000



Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in tre atti
Musica di **Giacomo Puccini**

Dario Lucantoni direttore

Federico Tiezzi regia

Bruno Casoni maestro del coro

con **Paola Romanò, Antonello Palombi, Milena Storti**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000,
70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello
spettacolo, lire 25.000

12

domenica

15

mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Andrea Lucchesini pianoforte

Beethoven. Le sonate per pianoforte
(secondo concerto)

Sonata in mi maggiore op. 14 n. 1

Sonata in re maggiore op. 28 (*Pastorale*)

Sonata quasi una fantasia in mi bemolle
maggiore op. 27 n. 1

Sonata in la maggiore op. 101

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede
dell'Unione Musicale da giovedì 9 dicembre,
lire 35.000

eventuali ingressi, in vendita solo la sera del
concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

16

giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Gerd Albrecht direttore

Laura De Fusco pianoforte

Beethoven

Le creature di Prometeo, ouverture op. 43

Chopin

Concerto n. 2 in fa minore per pianoforte e
orchestra op. 21

Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo
della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita
solo la sera del concerto dalle ore 19.30,
lire 30.000 e 18.000

Concerto trasmesso in diretta da RadioTre

17
venerdìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Merce Cunningham Dance Company**Direttore artistico **Merce Cunningham**
Direttore musicale fondatore **John Cage**
Direttore musicale **Takehisa Kosugi****Crwdsper**Musiche di **John King**
Merce Cunningham coreografia
Mark Lancaster scene e costumi**Rondo**Musiche di **John Cage**
Merce Cunningham coreografia
Suzanne Gallo,
Merce Cunningham costumi
Kelly Attalah luci**Biped**Musiche di **Gavin Bryars**
Merce Cunningham coreografia
Shelley Eshkar, **Paul Kaiser** scene
Suzanne Gallo costumi
Aaron Copp luciMusicisti in scena: **I musicisti della compagnia**

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA

Con la collaborazione di **ATER Associazione Teatrale Emilia Romagna**

Teatro Regio, piazza Castello 215, ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu**Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI****Gerd Albrecht** direttore
Laura De Fusco pianoforte

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.00018
sabatoTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Crwdsper - Rondo - Biped**
Merce Cunningham Dance CompanyMusiche di **John King**, **John Cage**, **Gavin Bryars**
Coreografie di **Merce Cunningham**
Musicisti in scena: **I musicisti della compagnia**

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.00019
domenicaTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Crwdsper - Rondo - Biped**
Merce Cunningham Dance CompanyMusiche di **John King**, **John Cage**, **Gavin Bryars**
Coreografie di **Merce Cunningham**
Musicisti in scena: **I musicisti della compagnia**

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.00021
martedìTeatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000**Crwdsper - Rondo - Biped**
Merce Cunningham Dance CompanyMusiche di **John King**, **John Cage**, **Gavin Bryars**
Coreografie di **Merce Cunningham**
Musicisti in scena: **I musicisti della compagnia**

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio**"Percussioni d'America"****Strumentisti dell'Orchestra del Teatro Regio****Carlo Cantone**
Ranieri Paluselli
Gianni Maestrucci
Teresa Mantelli percussioniMusiche di **Musiche di autori americani del XX secolo**Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita (anche un'ora prima dello spettacolo) presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

agenzia

22
mercoledì

22
mercoledì

23
giovedì

Unione Musicale
serie blu

Die Singphoniker

Alfons Brandl
Hubert Nettinger *tenori*
Ludwig Thomas *baritono*
Gunnar Mühling *basso baritono*
Christian Schmidt *basso*
Berno Scharpf *baritono e pianoforte*

Addio al XX secolo

Una rassegna vocale sul secolo che si chiude, con una selezione di opere di Béla Bartók, Richard Strauss, Leonard Bernstein, Carl Orff, Heitor Villa-Lobos, Thelonius Monk, Sting, Cole Porter, Stevie Wonder, Eric Clapton, The Platters, Beatles e altri.

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 16 dicembre, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Crwdsper - Rondo - Biped Merce Cunningham Dance Company

Musiche di John King, John Cage, Gavin Bryars
Coreografie di Merce Cunningham
Musicisti in scena: I musicisti della compagnia

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Crwdsper - Rondo - Biped Merce Cunningham Dance Company

Musiche di John King, John Cage, Gavin Bryars
Coreografie di Merce Cunningham
Musicisti in scena: I musicisti della compagnia

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
eventuali ingressi, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000



biglietterie

Unione Musicale

piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Gli uffici dell'Unione Musicale rimarranno chiusi da venerdì 24 dicembre a domenica 2 gennaio e da giovedì 6 a domenica 9 gennaio.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.

La biglietteria rimarrà chiusa da sabato 18 dicembre a domenica 2 gennaio.

Associazione Lingotto Musica

Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19
da venerdì 10 a domenica 12 dicembre.

Teatro Regio Torino

piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
orario: da martedì a venerdì 10.30-18; sabato 10.30-16; un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209

Andare a teatro, consumare cultura

Una ricerca dell'IRES sul pubblico torinese

di Luciana Conforti

Con il titolo *Il pubblico di un teatro musicale: identità e comportamenti. Il Teatro Regio di Torino*, è stata recentemente pubblicata una ricerca affidata dal Teatro Regio di Torino all'IRES con lo scopo di configurare il profilo sociale e culturale del pubblico, di sondarne le opinioni e i giudizi sulle attività presenti e future del Teatro e, più in generale, le propensioni e il rapporto con la musica, la frequenza a spettacoli e luoghi di spettacolo, il gusto e gli stili di consumo culturale.

La ricerca è stata condotta nel primo semestre del 1997 tramite un articolato questionario; successivamente sono state analizzate le risposte di circa 12.000 spettatori.

I dati rilevati illustrano con evidenza un ingresso di giovani, di livelli di istruzione elevati, di professioni specializzate e, soprattutto, di studenti, che non è andato a sostituire ma ad affiancare le fasce di età più mature degli spettatori tradizionali così da allineare il pubblico del Teatro, relativamente al profilo dell'*audience*, a quello dei maggiori teatri internazionali. All'interno del complesso del pubblico sono delineate varie tipologie di spettatori, al fine di individuare, secondo la terminologia degli studi di marketing, le fasce o "segmenti di pubblico" internamente omogenei ma tra loro diversificati a seconda delle differenti modalità di fruizione degli spettacoli, di rapporto

con il Teatro, di frequenza e intensità dei consumi culturali.

Le tipologie di spettatori, utilizzate come chiavi di lettura, assumono un potere esplicativo dell'insieme dei comportamenti, atteggiamenti, giudizi e preferenze oggetto dell'indagine.

Seguendo questa traccia interpretativa i risultati della ricerca mostrano inoltre come nel complesso degli spettatori si manifestino i tratti tipici di un insieme di consumatori dell'offerta culturale di una città metropolitana dell'epoca postindustriale.

Il pubblico del Teatro evidenzia, infatti, caratteri quali l'eterogeneità, l'ampiezza del bacino di provenienza, l'elevata informazione, l'attenzione alla qualità dell'offerta culturale, la propensione al superamento delle barriere tra i generi di spettacoli, la tendenza all'accoglimento positivo delle innovazioni e delle proposte del Teatro Regio e del *milieu* culturale della città.

Il profilo sociale del pubblico

Nell'esaminare la composizione del pubblico secondo le classiche variabili socio-economiche (età, posizione professionale e titolo di studio) si rende indispensabile il riferimento ad analoghi studi condotti sia a livello internazionale sia nazionale sull'*audience* degli spettacoli dal vivo

(musica, prosa, danza, ma anche mostre e musei). In base ai risultati di tutte le ricerche, infatti, gli spettacoli dal vivo paiono configurarsi come una «tipologia di consumo a elevata specializzazione» (vale a dire fruiti particolarmente da fasce sociali medio-alte e livelli di istruzione elevati). Ciò vale anche per il pubblico del Regio per il quale vanno innanzitutto evidenziati, nel complesso dei pubblici di tutti i tipi di rappresentazioni, l'appartenenza a gruppi socio-professionali medio-alti e, soprattutto, gli elevati livelli di istruzione, con una presenza del 29% di laureati e del 47% di

diplomati; ciò risulta particolarmente significativo se si confronta la presenza di laureati e diplomati con il loro peso enormemente inferiore nel contesto regionale (3% di laureati e 18% di diplomati sulla popolazione residente) e torinese (6% di laureati e 22% di diplomati).

Fra le variabili socio-economiche considerate, non sono tanto le differenze tra gruppi professionali quanto le fasce di età a caratterizzare principalmente i pubblici dei diversi tipi di spettacolo in due blocchi distinti: da un lato i concerti di jazz, musica leggera, *world music*, rock e *cabaret* e la rappresentazione "Storie d'ombra" al Piccolo Regio, con un pubblico dove, come prevedibile, si trova una più consistente quota di giovani fino a trent'anni (dal 30% al 60%) e, fra di essi, di studenti; dall'altro lato troviamo gli spettacoli di opera, musica classica e danza con quote identiche di giovani fino ai trent'anni (16% nei rispettivi pubblici) ma una prevalenza, nel pubblico della danza, di quaranta-cinquantenni (24%), insegnanti (14%) e laureati (36%).

Nel pubblico dell'opera e della musica classica si trova invece una rappresentanza superiore a quella presente agli altri spettacoli di ultrasessantenni (9-10%) e di pensionati (29%).

Si ritiene particolarmente interessante un approfondimento sulla composizione del pubblico dell'opera poiché è possibile una comparazione con i risultati della ricerca *Mercurio e le Muse* condotta dall'IRES nel 1987 relativa all'*audience* degli spettacoli dal vivo (prosa, classica, lirica ecc.) in Piemonte, presso ventisei teatri piemontesi, tra cui il Regio.

Come si può osservare nella tabella 1, nel 1987 il pubblico dell'opera si differenziava da quelli della danza, della classica e della prosa per:

- la minor presenza di giovani sotto i trent'anni;
- la minor presenza di titoli di studio superiori (lauree e diplomi). Si noti che il dato relativo ai laureati è confermato da un'indagine condotta dalle strutture del Teatro nel 1983, secondo la quale la quota di laureati era del 22%;
- la minore presenza di imprenditori, liberi professionisti, dirigenti e, in modo particolare, di studenti; la maggior incidenza di pensionati e casalinghe.

Dalla nostra ricerca emerge come nel

TAB. 1 COMPOSIZIONE DEL PUBBLICO DELL'OPERA: CONFRONTO 1987-1997

	1987*				1997
	DANZA	OPERA	CLASSICA	PROSA	OPERA
imprenditori, liberi professionisti e dirigenti	21,7	13,9	20,9	15,3	16,6
artigiani e commercianti	6,5	8,9	2,7	6,1	4,1
impiegati	26,6	22,8	22,0	25,7	19,1
insegnanti	16,7	12,1	14,2	14,3	8,3
operai	1,6	2,7	0,6	1,3	1,3
studenti	17,6	3,3	15,9	15,1	8,4
casalinghe	2,9	15,8	11,0	12,9	11,7
disoccupati	0,6	0,4	0,7	0,7	0,6
pensionati	1,1	18,8	9,1	6,9	29,1
laurea	31,1	21,7	36,2	24,7	29,1
diploma	53,1	44,3	47,2	52,0	46,6
obbligo	15,9	34,0	16,6	23,1	24,3
giovani fino a 30 anni	45,9	11,9	25,0	36,2	15,9

*IRES, *Mercurio e le Muse* Rosenberg & Sellier, Torino 1987.

corso del decennio questa situazione si sia decisamente modificata. Si può infatti osservare:

- un aumento delle fasce di età più giovani (sotto i trent'anni) che passano da un'incidenza del 11% all'attuale 16%;
- un aumento di livelli di istruzione elevati: diplomati ma soprattutto laureati (29%), il che mostra come il *gap* relativo ai titoli di studio sia stato superato;
- l'incremento di imprenditori, dirigenti e, in particolare, di liberi professionisti (dal 14% al 17%);
- l'incremento, il più elevato fra quelli registrati (dal 3% all'8%), di studenti.

D'altra parte gli elementi di cambiamento che emergono nel confronto, trovano conferma nella misurazione relativa al rapporto tra la composizione del pubblico dell'opera e la struttura socio-economica regionale (tabella 2).

Si osserva un sovradimensionamento dei laureati e diplomati e di alcuni gruppi socio-professionali, nell'ordine insegnanti, liberi professionisti, dirigenti, imprenditori, impiegati (specie del settore privato), studenti, pensionati. Va dunque ulteriormente segnalata e confermata la peculiarità dei livelli di istruzione elevata più che di reddito (è il caso degli insegnanti, impiegati, studenti e pensionati), a testimonianza del ruolo prioritario che assume il "capitale culturale" rispetto a quello economico nel determinare la domanda di cultura. Sempre osservando la tabella 2 si vede che, rispetto alla popolazione residente, c'è una presenza pressoché equivalentemente sovra-dimensionata di studenti e di pensionati, se pure questi ultimi rappresentano poco meno di un terzo del pubblico dell'opera. La presenza significativa di pensionati e delle fasce di età più mature all'interno del pubblico dell'opera merita alcune ulteriori considerazioni: in primo luogo occorre precisare che circa un terzo dei pensionati tra il pubblico dell'opera ha un'età inferiore ai 60 anni. Non solo; i pensionati rappresentano il 16% del totale dei laureati del pubblico e il 26% del totale dei diplomati. Inoltre, confrontando i livelli di istruzione degli ultra-sessantenni del pubblico dell'opera con quelli, a livello provinciale torinese, relativi alle fasce di età mature e anziane, si osserva che l'incidenza dei laureati e diplomati in età superiore ai 61 anni del pubblico dell'opera è pari, rispettivamente al 36% e al 64%, mentre tra la popolazione residente nella provincia di Torino della medesima fascia di età l'incidenza dei laureati è pari al 3% e quella dei diplomati al 7%.

Dall'analisi dei luoghi di residenza degli spettatori si è potuta rilevare l'attrazione del Teatro Regio non solo in termini puramente quantitativi ma anche qualita-

TAB. 2

SOVRADIMENSIONALITÀ DEI GRUPPI SOCIOPROFESSIONALI DEL PUBBLICO DELL'OPERA RISPETTO AL CONTESTO SOCIOECONOMICO REGIONALE PIEMONTESE NEGLI ANNI '90

	INDICE DI SOVRADIMENSIONALITÀ
imprenditori	2,27
liberi professionisti	6,07
dirigenti, magistrati e professori universitari	6,40
artigiani e commercianti	0,67
impiegati	1,35
insegnanti	10,38
operai	0,06
studenti	1,25
casalinghe	0,89
disoccupati	0,06
pensionati	1,40
giovani < 30 anni	0,74
anziani > 65 anni	0,99
laureati	8,56
diplomati	2,65
con licenza media	0,62
con licenza elementare	0,11

TAB. 3

PUBBLICO DEL TEATRO REGIO: PERIODO MUSICALE PIÙ RICHIESTO

	N.	%
Seicento	1.220	7,3
Settecento	3.607	21,5
Ottocento	7.898	47,1
Novecento	4.057	24,1
totale indicazioni	16.782	100,0
totale spettatori	11.886	

tivi, relativamente alle peculiarità del profilo sociale dei provenienti dal resto d'Italia e dall'estero, caratterizzati da alti livelli di istruzione (similmente a quanto riscontrato per gli spettatori torinesi ma anche per i provenienti dal resto della provincia e della regione) e da collocazione elevata nella gerarchia delle professioni. Sono, d'altra parte, proprio questi elementi a contribuire alla qualificazione del *milieu* di un centro metropolitano e a rappresentare quelle risorse strategiche da utilizzare ulteriormente nelle più generali strategie di marketing urbano della città.

Relativamente al periodo della creazione musicale che si vorrebbe maggiormente rappresentato, se si esamina il totale delle indicazioni espresse per ogni periodo dal totale del pubblico (tabella 3) che ha assistito al complesso degli spettacoli, l'Ottocento risulta il periodo più richiesto, seguito dal Novecento, il Settecento e il Seicento.

Poiché, come detto, la domanda prevedeva una pluralità di risposte, è interessante esaminare le diverse modalità con cui sono stati scelti i periodi, vale a dire se uno solo o con quali abbinamenti.

Nella tabella 4 vengono riportate le diverse modalità di indicazioni e si osserva in primo luogo che l'Ottocento da solo riscuote la più ampia quota di consensi dal pubblico dell'opera mentre, tra il pubblico che ha assistito a spettacoli non di opera, il Novecento da solo viene indicato da una quota pressoché equivalente a coloro che scelgono l'Ottocento.

TAB. 4 PERIODO MUSICALE CHE I PUBBLICI DELL'OPERA E DEGLI SPETTACOLI NON DI OPERA VORREBBERO ULTERIORMENTE RAPPRESENTATO: SCHEMA DELLE MODALITÀ INDICATE

	PUBBLICO					
	OPERA		NON OPERA		TOTALE	
	N.	%	N.	%	N.	%
solo Novecento	1.095	11,5	404	23,7	1.499	13,4
solo Ottocento	3.314	34,9	460	27,0	3.774	33,7
Ottocento+Novecento	1.482	15,6	227	13,3	1.709	15,3
solo Settecento	742	7,8	151	8,9	893	8,0
Settecento+Novecento	294	3,1	50	2,9	344	3,1
Settecento+Ottocento	1.424	15,1	180	10,6	1.604	14,3
Settecento+Ottocento+Novecento	134	1,4	11	0,6	145	1,3
solo Seicento	223	2,4	56	3,3	279	2,5
Seicento+Novecento	193	2,0	46	2,7	239	2,1
Seicento+Ottocento	94	1,0	14	0,8	108	1,0
Seicento+Ottocento+Novecento	7	0,1	2	0,1	9	0,1
Seicento+Settecento	307	3,2	72	4,2	379	3,4
Seicento+Settecento+Novecento	30	0,3	7	0,4	37	0,3
Seicento+Settecento+Ottocento	82	0,9	12	0,7	94	0,8
Seicento+Settecento+Ottocento+Novecento	62	0,7	13	0,8	75	0,7
totale modalità	9.483	100,0	1.705	100,0	11.224	100,0

TAB. 5

FREQUENZA A SPETTACOLI E MANIFESTAZIONI CULTURALI: CONFRONTO TRA COLORO CHE NON HANNO ASSISTITO A SPETTACOLI OPERISTICI E GLI SPETTATORI DI OPERA, DISTINTI PER MEDIA E ALTA INTENSITÀ DI CONSUMO (VALORI %)

	OPERA		RAPPRESENTAZIONI	
	NO	SI	FINO A 5	OLTRE 6
sinfonica	23	44	38	57
camera	11	20	16	28
ocale	17	27	24	34
alletto	21	41	34	53
operetta	17	26	26	26
prosa	27	44	42	48
cinema	57	62	64	59
musica leggera	29	20	23	14
	16	14	15	12
musica etnica	11	8	9	6
manif. folcloristiche	10	9	11	7
teatro dialettale	16	16	17	15
mostre e musei	56	66	66	68
n.	1.100	8.532	5.618	2.914

TAB. 6

LUOGHI DELL'OFFERTA CULTURALE: CONFRONTO TRA SPETTATORI CHE HANNO ASSISTITO A SPETTACOLI OPERISTICI E COLORO CHE NON VI HANNO ASSISTITO (VALORI %)

	OPERA	
	NO	SI
Piccolo Regio	11	21
Auditorium Lingotto	34	48
Auditorium RAI	25	37
Conservatorio	18	27
Lingotto Fiere	30	34
Teatro Alfieri	47	55
Teatro Carignano	37	50
Teatro Colosseo	30	26
Castello di Rivoli	25	26
Galleria Arte Moderna	26	32
Palazzo Bricherasio	31	39
Palastampa	20	15
Teatro Adua	10	9
Alfa Teatro	5	5
Teatro dell'Angelo	3	2
Teatro Erba	12	15
Teatro Juvarrà	6	7
Teatro Fregoli	6	5
Teatro Massaua	13	13
Settembre Musica	18	29
spettacoli estivi	36	31

Il pubblico dell'opera: frequenza e intensità dei consumi culturali

Anche, e si potrebbe aggiungere soprattutto, nel caso dei consumi culturali viene presentato un approfondimento relativo al pubblico dell'opera; è da precisare, infatti, che nel sentire comune il pubblico dell'opera veniva definito come interessato unicamente ed esclusivamente al repertorio lirico, con scarse o nulle "contaminazioni" e interessi verso altri generi musicali e altri tipi di consumi culturali. Anche in questo caso, i risultati della ricerca contribuiscono a sfatare questa immagine di un pubblico caratterizzato da una sorta di isolamento subculturale e a configurare, al contrario, un pubblico interessato e partecipe non solo ad altri generi musicali ma anche alle manifestazioni e ai luoghi dell'offerta culturale.

La prima osservazione non può che essere prevedibile: l'opera è il tipo di consumo culturale più diffuso. Quasi il 90% degli intervistati ha, infatti, dichiarato di essersi recato, nel corso dell'ultimo anno, ad almeno uno spettacolo di opera. Oltre metà degli spettatori (il 58%) ha assistito fino a cinque rappresentazioni e quasi un terzo (il 30%) a oltre sei rappresentazioni. Una quota minore ma non irrilevante (il 4%) ha assistito a oltre quindici rappresentazioni. Si è ritenuto interessante operare una specifica analisi sulla consistente partecipazione del pubblico ad altri tipi di spettacolo, che varia dal 65% per mostre e musei, all'8% per la musica etnica. Sulla base della frequenza si possono raggruppare i consumi culturali in quattro fasce. Nella prima fascia troviamo i consumi culturali maggiormente diffusi: sono le

mostre e i musei, dove si sono recati quasi i due terzi degli intervistati (65%) e gli spettacoli cinematografici, frequentati almeno una volta da più del 60%. Nella seconda fascia della classifica dei consumi culturali seguono i concerti di musica sinfonica (42%) e le rappresentazioni di prosa (42%) e di danza (39%). La terza fascia raggruppa le esecuzioni di musica vocale e le rappresentazioni di

operetta, alle quali hanno partecipato un quarto degli spettatori (rispettivamente 26% e 25%). Quote minori ma consistenti di spettatori hanno partecipato a concerti di musica leggera (21%), di musica da camera (19%), di teatro dialettale (16%) e a concerti di musica jazz (14,1%). Più limitata ma sempre significativa, infine, la partecipazione a manifestazioni folcloristiche (9%) e a concerti di musica etnica (8%).

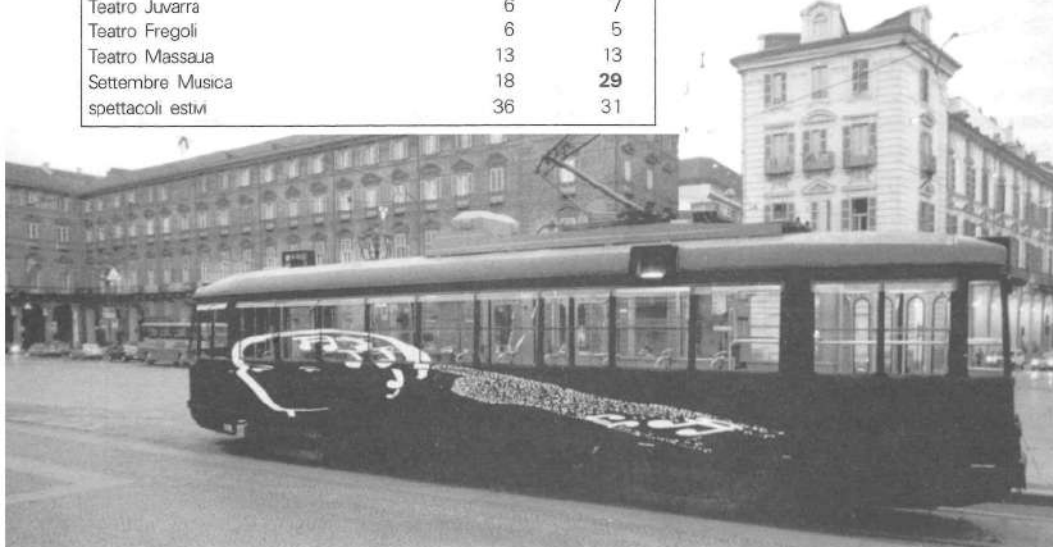
Lo stesso tipo di "graduatoria" che emerge dall'analisi della frequenza o meno nel corso dell'ultimo anno si ritrova nell'analisi dell'intensità di frequenza.

Nella maggior parte dei consumi la frequenza è contenuta entro le cinque rappresentazioni nel corso dell'ultimo anno, ma in alcuni casi è più consistente: oltre all'opera (abbiamo poco sopra ricordato come il 30% circa degli spettatori intervistati abbiano partecipato a oltre sei spettacoli), è il caso del cinema (36%), delle mostre e musei (25%), della musica sinfonica (15%) e della prosa (11%).

Gli spettacoli cinematografici, di nuovo, presentano una quota consistente di consumo "alto": il 15% degli intervistati dichiara di essersi recato a oltre quindici spettacoli nell'ultimo anno; a titolo di confronto si ricordi che gli altri consumi che presentano la quota più elevata di "alto" consumo (superiori alle quindici volte nell'ultimo anno) sono mostre e musei e musica sinfonica (6% del pubblico dell'opera), oltre, come già ricordato, all'opera (4%).

Focalizzeremo ora la nostra analisi sul pubblico che si è recato almeno una volta all'opera nell'ultimo anno e coloro che hanno dichiarato di non aver assistito nemmeno a uno spettacolo lirico (tabella 5). È interessante osservare come coloro che si sono recati ad assistere almeno a uno spettacolo di opera presentino un livello di consumo culturale superiore alla quota di pubblico che, al contrario, non ha visto alcuno spettacolo di opera.

Sempre la lettura della tabella 5 permette



di evidenziare le differenze tra gli spettatori di rappresentazioni operistiche sulla base dell'intensità di frequenza. Gli spettatori che hanno assistito a sei rappresentazioni e oltre nell'ultimo anno presentano un livello di consumi culturali in generale superiore a quello degli spettatori che nell'ultimo anno hanno assistito fino a cinque rappresentazioni. La differenza nei livelli di consumo è particolarmente pronunciata per la musica sinfonica e il balletto (quasi venti punti percentuali) mentre è più contenuta per la musica da camera e vocale (dieci punti percentuali) e la prosa (sei punti).

Similmente, per quanto riguarda i luoghi dell'offerta culturale, è interessante rilevare come essi siano frequentati con intensità differenziata dagli spettatori che hanno assistito ad almeno una rappresentazione operistica nell'ultimo anno rispetto agli spettatori che non vi hanno assistito.

Dalla tabella 6 emerge che chi ha assistito ad almeno una rappresentazione operistica ha frequentato in misura superiore alla media il Piccolo Regio, l'Auditorium del Lingotto, l'Auditorium RAI, il Conservatorio, il Teatro Alfieri e il Teatro Carignano, la Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Bricherasio e, infine, gli spettacoli di *Settembre Musica*.

Maniaci e saputelli

I dati dell'ISTAT

di Daniele Martino

Nel dicembre del 1995 l'Istituto Nazionale di Statistica, nell'ambito di una serie di analisi che, ogni cinque anni, intendono monitorare «una serie di aspetti della quotidianità» e approfondire «tematiche specifiche quali le condizioni di salute, il tempo libero, la sicurezza del cittadino e la famiglia», ha realizzato l'indagine *Tempo libero e cultura*, su un campione di 60.000 persone e 24.000 famiglie.

Dell'indagine Istat, *La musica in Italia* è una costola interessante, forse deprimente. Corredata di fondamentali tabelle numeriche, ha pagine di commento scritte in un italiano piacevole, intelligibile: abbia i nostri complimenti l'anonimo estensore.

La musica classica (che per comodità statistica viene accorpata alla lirica: di-

scutibile ma necessaria scorciatoia sintetica) è ascoltata da pochi italiani, per lo più oltre i 45 anni di età, per lo più del Nord-Est del Paese (Lombardia e Veneto al top). In generale, non è vero che «tutti» gli italiani ascoltino la musica, né che «tutti» i giovani ascoltino soltanto pop e rock; per la classica/lirica è individuato un gruppo «che associa a questo tipo di orientamento musicale altri indicatori culturali legati al mondo della lettura dei libri, periodici, quotidiani, della frequentazione del teatro e del cinema». Il mondo giovanile appare tutt'altro che monolitico, omologabile all'utente medio di Mtv. Tuttavia, la caccia al giovane *popular* contaminato e multitendente che alcuni sognano per il dopo-2000 si mette subito male: «Tanto più aumentano gli anni, tanto più il fatto di possedere un alto titolo di studio gioca a favore dell'ascolto musicale. La diminuzione progressiva dell'ascolto fa sì che gli ascoltatori di musica siano il 91,4% tra chi ha tra i 25 e i 44 anni, tra i 45-64enni si scenda al 77,2% e tra gli ultrasessantatrenni si arrivi al 58%, con scarsissima variabilità tra uomini e donne». (Masticatori di «kronosquartetti» e «philipglassi», sotto quale ardente sole statistico vi siete evaporati?)

Globalmente, il 74,1% degli italiani pare preferire la leggera (che non è rock), il 34,3% il rock (che non è leggera), il 29,5% la classica/lirica. Più un italiano invecchia, secondo questa indagine Istat, più ascolta classica/lirica, come un giovanotto che dalla birra, macinando anni, passi progressivamente al barolo, prima, e ai whisky torbati, infine: il top delle percentuali di predilezione per la classica/lirica è infatti il 34,1% per la fascia tra i 55 e i 59 anni; con un *flop* in vecchiaia, quando si molla di nuovo la classica/lirica, scendendo al 22,5%. La regione che ascolta più classica/lirica è la Lombardia, poi, scendendo al Centro e poi al Sud, tutto un diminuendo. Un'altra statistica: «La variabile che più influenza l'ascolto di musica classica o lirica è proprio il titolo di studio: rispetto al 29,5% di ascoltatori in media, tra i laureati tale quota sale al 62,7%, tra chi ha un diploma di scuola media superiore al 39,6%, mentre scende drasticamente al 19,8% tra chi ha la licenza elementare o nessun titolo di studio».

La musica classica/lirica è insomma un

fatto elitario, e di classe, pure, visto che il 52,2% dei suoi *aficionados* è dirigente, imprenditore o libero professionista; però gli studenti si difendono con un 28,9%, e anche i pensionati resistono, attestati al 31,1%.

Gli italiani, in particolare i giovani, ascoltano musicchette soprattutto alla radio e alla televisione, poiché «non costa niente»: le donne per lo più usano la musica come *muzak*, ovvero come tappezzeria (non alla Satie) per altre attività, i maschi hanno invece un ascolto concentrato (forse perché si sono fatti furbi e hanno meno cose da fare, nella loro giornata?); nello specifico radiofonico, «l'ascolto di musica classica alla radio sposta decisamente in avanti l'età: è infatti tra gli ultrasessantatrenni e tra chi ha tra i 45 e i 54 anni che si ritrovano le quote numericamente più significative».

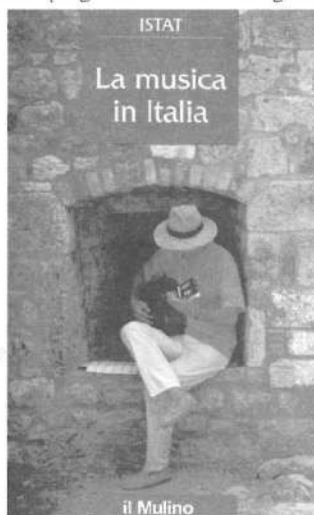
Per l'indagine Istat non ci sono dubbi: «La

cultura dell'ascolto è una capacità che, per chi ama la musica, si affina e si valorizza con il passare del tempo»; gli anziani fanno meno cose, e certamente, quando ascoltano la musica, non fanno nient'altro: hanno imparato cioè a concentrarsi su quel piacere, divenendo saggi come loro compete. Ai concerti però vanno di più le persone di mezza età, né vecchie né giovani, e ci vanno soprattutto nelle grandi città con più di 50.000 abitanti: vedere un ragazzo a un concerto di classica diventa così un'impresa pressoché disperata, poiché un con-

certo di classica/lirica vale zero, sul piano dell'aggregazione giovanile: «Il genitore che accompagna il figlio al concerto di musica classica/lirica appare dunque come colui che stimola ad apprendere e a gustare ciò che un linguaggio colto come la musica classica/lirica può offrire» (una inevitabile «pizza» famigliare tra un Willy Smith e un Jovanotti?).

Una finale «analisi multivariata» approfondisce il gruppo dei «classici», 3 milioni di italiani virtuali e statistici (7,5%) che ascolterebbero ogni tanto classica/lirica: tra questi, il 57,2% andrebbero a più di 4 concerti all'anno, il 34,2% saprebbe anche suonare uno strumento, il 23,3% sarebbe laureato, il 9,2% starebbe nel Nord-Est.

Pochi, maniaci, anzianotti, borghesi, saputelli e nordisti: cinque anni fa eravamo così?



ISTAT. La musica in Italia
Il Mulino, Bologna 1999
pp. 106, lire 15.000



Robert Rauschenberg
Letto, 1995

Merce Cunningham

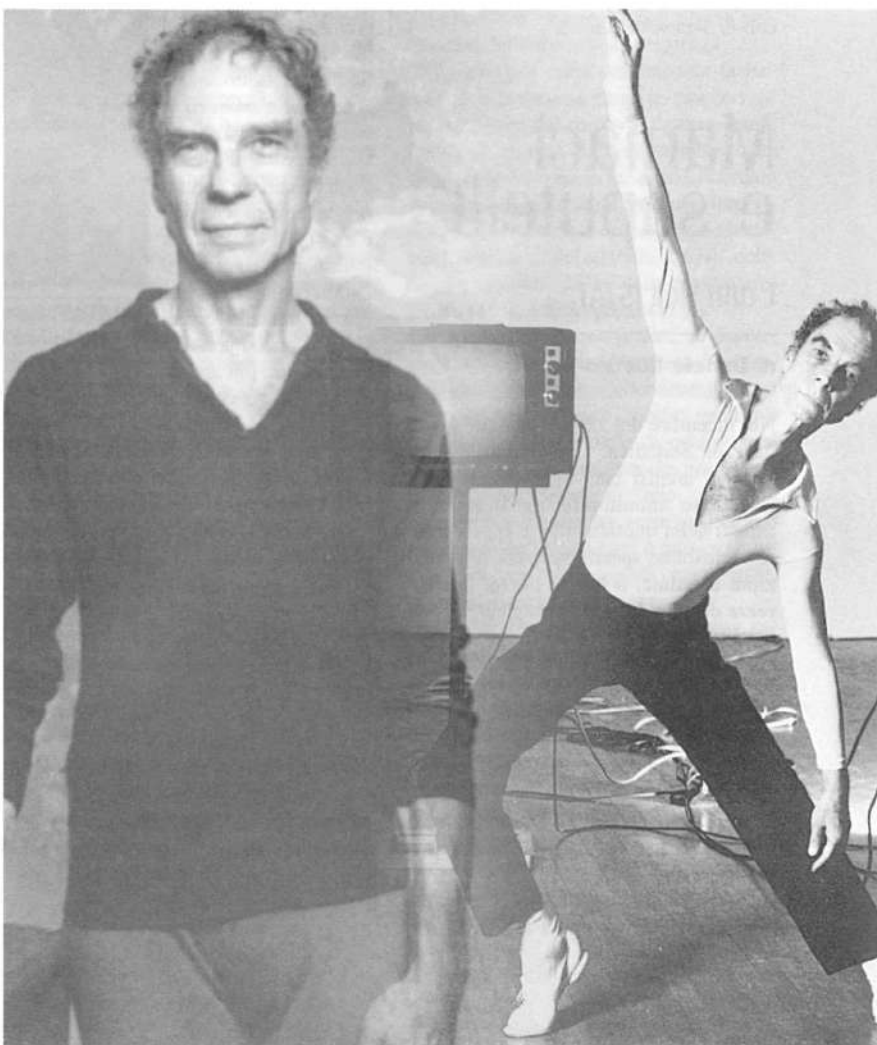
In volo sul Novecento

di Elisa Vaccarino

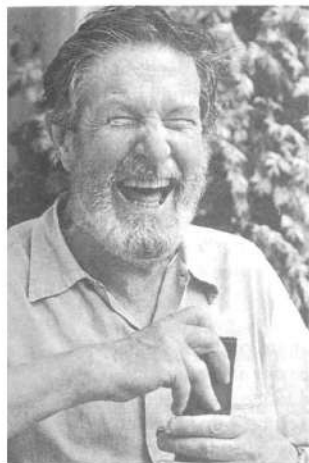
Merce Cunningham ha ottant'anni, ma di lui non si parla affatto al passato. Ha il dono di affrontarli felicemente, libero da quei malinconici *amarcord* e da quelle compiacenti e benevole celebrazioni che si è soliti dedicare "doverosamente" a tutta una carriera. Merce non vive affatto di memorie, né di rendita. La sua creatività è del tutto in corso, senza limitarsi a fare bene ciò che sa fare, come accade a molti grandi, e la sua curiosità d'artista è uno straordinario elisir di lunga durata, autentica e progressiva. Merce ha attraversato tutta la danza americana, dal *tip tap* dell'adolescenza, che gli ha lasciato quel sottofondo di leggerezza così ben riconoscibile nelle apparizioni da folletto che inscena in mezzo ai suoi danzatori, agli studi di balletto e tecnica moderna, alla militanza in ruoli di primo piano nella compagnia di Martha Graham, somma maestra di danza espressiva. Ballerino affascinante, noto per l'eleganza del salto (la Graham, non per nulla, gli ha affidato tra gli altri il personaggio dell'acrobata in *Every Soul Is a Circus*), Cunningham decide però di passare alla coreografia, di disegnare il suo movimento, di scrivere la sua danza. E lo fa in modo assolutamente originale, in un modo che gli consentirà quella longevità nella freschezza che è più unica che rara. Certo Merce è coreografo nel senso più pieno e più ricco del termine, ma prima ancora che coreografo, cioè costruttore di forme in movimento nello spazio e nel tempo - cosa che sa fare in modo geniale - Merce è artista in presa diretta sulla sua epoca e in sodalizio osmotico con gli artisti, visuali, plastici, sonori, più rappresentativi della contemporaneità, in una posizione mai tributaria, ma assolutamente alla pari, immersi collettivamente come sono, e a pieno titolo, nella grande corrente che da Duchamp a Satie a Joyce, nella rottura delle regole compositive interne di partiture, figure e scritture, ha tratto la spinta a mettere in discussione il senso stesso del fare arte. È più che risaputo quanto abbia contato per Merce Cunningham l'incontro, fin dagli anni della formazione universitaria, con John Cage, complice e compagno di una vita proprio nel lasciarsi alle spalle obblighi e vincoli narrativi, psicologici, dramma-

tici: la musica e la danza raccontano se stesse, il proprio farsi, prescindendo dalla soggettività di chi firma l'opera. E questo nel senso che l'opera supera il particolarismo individuale e vive di per sé. I processi di ricorso al caso impiegati inizialmente - ad esempio l'ordine da dare, ogni sera, alle sequenze da danzare deciso lanciando i dadi, peculiare pratica cunninghamiana sulla base dell'*I Ching*, antico libro di divinazione cinese - sono risultati un potente antidoto ad assopirsi in modi già trovati. Se le straordinarie collaborazioni artistiche che Djaghilev seppe suscitare nei vent'anni di vita (dal 1909 al 1929) dei Ballets Russes hanno segnato un punto di svolta nell'approccio a una nuova estetica del balletto, facendo ricorso a tutte le avanguardie che si fronteggiavano in provvida rivalità nello scenario parigino, con Cunningham si

registra un ulteriore traguardo. Non c'è più un avveduto *patron* a gestire i rapporti tra pittori, musicisti e coreografi. È il coreografo stesso che interagisce con i suoi "omologhi" in musica e nelle arti "belle" per convivere in una progettualità creativa dove tutti sono *primus inter pares*. Una rivoluzione, che dai primi assaggi negli anni '40 di danze solistiche accompagnate (anzi scompagnate, vale a dire liberamente conviventi in reciproca, autonoma, simpatia) al pianoforte da Cage, allievo ribelle di Schoenberg, ai primi *happening* proposti da Cunningham in sintonica indipendenza con l'amico pittore Robert Rauschenberg, neodadaista sul crinale tra espressionismo astratto e *pop art*, al Black Mountain College nel decennio successivo, alle esperienze con il video dagli anni Settanta in poi, con il coreano Nam June Paik, "sciamano" del-



Merce Cunningham



John Cage

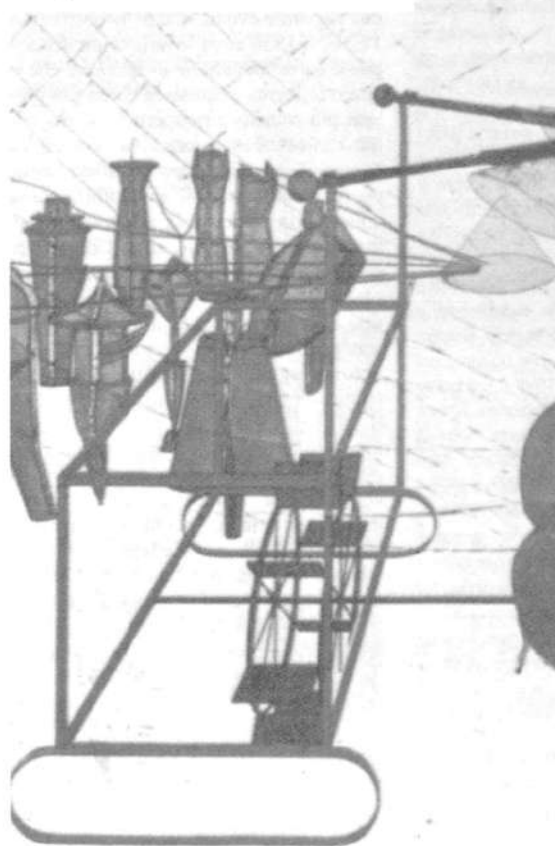
l'immagine elettronica, e poi con Charles Atlas ed Elliot Caplan, fino alla creazione coreografica con uno speciale *software* capace di simulare il movimento umano, non ha cessato di "infettare" generazioni di allievi e di offrire frutti succosi e policromi al giardino, riservato a pochi eletti, in cui fiorisce l'invenzione più preziosa, quella del nuovo. «Tutto è danza, anche il flusso dei taxi newyorke- si, anche l'immobilità» (Cunningham), così come «tutto è musica, anche i rumori urbani e il segreto fruscio, o forse il

silenzio, della crescita dei funghi» (Cage), e «tutto è pittura, anche i collage di "oggetti trovati"» (Rauschenberg): la quotidianità entra in scena, nel senso della complessità di più azioni-situazioni-manufatti artistici compresenti, sfuggendo a quella prospettiva centrale, fatta per gli occhi del re o

dello zar, che aveva dominato dal Rinascimento a tutta la danza moderna "classica", storicizzata, di repertorio, americana ed europea. Bandita l'emozione del sentimento, Cunningham e compagni puntano sull'emozione intellettuale, rifiutando o destrutturando gli spazi teatrali (basta pensare a *Ocean*, del 1994, superbo spettacolo a pianta rotonda, con i ballerini circondati dal pubblico, a sua volta circondato dai musicisti, ultimo grande evento al Teatro La Fenice prima dell'incendio), puntando sulla durata, componente costitutiva del teatro multidisciplinare orientale - Merce e soprattutto John Cage sono noti come cultori del pensiero Zen - cioè su un *timing* comune della partitura musicale e della coreografia, eventualmente con la presenza costante dell'opera di un artista plastico-visivo. È l'energia del gesto artistico ciò che conta, e ogni arte ha la propria, da affiancare alle altre, in unità di intenti. Se nell'Ottocento il "padrone" di un balletto era il librettista, nel Novecento dopo i Ballets Russes con il loro "impresario" e dopo le grandi personalità come la Graham, Cunningham afferma in pieno il concetto di coreografo-autore, diventa maestro di tutta la vasta corrente del *postmodern* al di là e al di qua dell'oceano, insegna a tutti il valore della danza in sé e della reciprocità di influssi fertilizzanti nelle complici-

tà d'elezione tra chiunque manipoli percettivamente le sensibilità multiple dell'osservatore-ascoltatore, lasciato a sua volta libero di ricostruire a modo proprio, di attimo in attimo, i rapporti formali e sinestetici tra corpo e ambiente, tra occhio e orecchio. Come sempre accade a chi davvero scuote le certezze, Cunningham ha faticato a farsi riconoscere come uno dei nomi davvero grandi di questo secolo. Talvolta è stato proprio grazie alla generosità degli amici pittori, i quali gli destinavano il ricavato dalla vendita delle loro opere (la danza non si può né appendere né esporre in casa; in compenso si può fare al museo, cosa che è accaduta spesso nel caso di Merce, ideatore degli *Events*, collage di brani di varie coreografie, adattati al luogo in cui avvengono) che la sua compagnia fondata nel 1955, a cui si è aggiunta la scuola quattro anni dopo, ha potuto sopravvivere. Robert Rauschenberg è stato il primo consigliere artistico in carica del gruppo, seguito da Jasper Johns, da Lark Lancaster, William Anastasi e Dove Bradshaw, ma hanno condiviso il palcoscenico con Cunningham e Cage, nonché con i musicisti "cageiani" che costellano il percorso del coreografo, anche Frank Stella (*Scramble* del 1967), Andy Warhol (i cuscini gonfiabili volanti color argento di *Rain Forest* del 1968), Bruce Nauman (*Tread* del 1970) e il guru Marcel Duchamp, che ha esposto in scena, nella rielaborazione su parallelepipedi gonfiabili trasparenti di Jasper Johns, il suo *Grande vetro* durante *Walkaround Time* (1968). Ancora una volta è Parigi a consacrare definitivamente un artista americano come Merce Cunningham, dopo Loie Fuller, Isadora Duncan e Josephine Baker agli inizi del secolo: il Festival d'Automne lo invita già nel 1972 e il balletto dell'Opéra di Parigi, che sa recepire e assorbire come nessun'altra compagnia di base classica nuove idee e nuovi linguaggi, allestisce il suo *Un jour ou deux* nel 1973. Dalla fase ribelle dei primi esperimenti di "sfondamento" al radicalismo concettuale di lavori come *Changing Steps* - un titolo del 1975 che dice esattamente di che si tratta: variazioni nel presentarsi alla vista di corpi che sono segni grafici e cromatici in varie combinazioni di forme e di "pesi" compositivi nello spazio - la progressione di Cunningham è stata inarrestabile, fino alla mirabile perfezione e coerenza stilistica di un capolavoro come *Points in Space* del 1986, dove si può ammirare la tecnica rigorosissima dei suoi danzatori, che portano ormai il marchio di un inedito "classicismo" nella padronanza assoluta di linee

nette, con gli arti e i piedi tesi che siamo abituati a ritrovare nel balletto accademico, nell'armonia perfetta tra le pennellate di colore dei costumi - calzamaglie sempre impersonali e asessuate per Cunningham - e del fondale, per volgersi poi alla impercettibile vena narrativa, come nelle maniche e nelle strida da gabbiani di *Beach Birds* del 1991, e alle gobbe deformanti, a righe e a quadroni, dell'autoironico *Scenario* del 1997 firmato dal designer giapponese Rei Kawakubo, passando per *Trackers* del 1991, primo lavoro progettato al computer con il programma *Life Form* e approdando al recentissimo *Biped* con proiezioni di forme animate dagli artisti visuali Shelley Eshkar e Riverbed. Merce Cunningham, a ottant'anni, non smette di stupire per la vivacità della sua inesausta voglia di indagare nelle ragioni e nei modi di fare arte, con tutti gli strumenti intellettuali, materiali e virtuali che il suo e nostro tempo può offrirgli. E, nelle sue piccole passeggiate in scena, con le ben visibili tracce dell'età esibite in tranquilla naturalezza, mostra di essere l'esempio più entusiasmante di un temperamento indomito, nella sua serenità e ricchezza di vita vissuta interamente: non rimpianti per lui, che pure ha perso il suo grande *alter ego* Cage, ma uno sguardo acutissimo rivolto al futuro.



Marcel Duchamp, *Grande vetro*, 1915-1923

Il tocco, il polittico e l'esotico

Chopin a 150 anni dalla morte

di Piero Rattalino

Nella celebrazione del centocinquantesimo della morte di Chopin, deceduto a Parigi il 17 ottobre 1849, ho colto l'occasione per progettare una sintetica analisi dell'arte chopiniana in tre suoi aspetti essenziali: la tecnica pianistica rivoluzionaria, la conciliazione di microcosmo e macrocosmo, cioè della piccola e della grande forma, e il rapporto con la patria nel momento in cui la Polonia, dopo un moto insurrezionale tanto generoso quanto sconsiderato, perdeva anche l'ultima parvenza di indipendenza nazionale.

La tecnica

La tecnica rivoluzionaria di Chopin nasce in connessione con una rilevante evoluzione nella costruzione del pianoforte: fra il 1820 e il 1830 circa lo strumento acquisisce il telaio con placche e barre metalliche di tensione che rinforza il tradizionale telaio in legno, acquisisce corde più grosse e più tese, martelletti più robusti e ricoperti in feltro invece che in pelle, una meccanica più pesante. La tecnica classica, codificata da Muzio Clementi, non permette al pianista di sviluppare tutte le potenzialità sonore del pianoforte romantico, e i tentativi di conservarla adattandola alle mutate caratteristiche dello strumento non hanno successo. Chopin crea invece una tecnica che della tradizione classica respinge alcuni postulati fondamentali (come l'uguaglianza delle dita e l'azione limitata alle dita della mano) e che scopre possibilità di tocco prima sconosciute. Alcuni critici conservatori del tempo di Chopin ritengono ineseguibili gli *Studi op. 10*, che se affrontati con la tecnica di Clementi erano effettivamente ineseguibili. Ma negli *Studi op. 10* e *op. 25* viene inventata una tecnica nuova e a larghissimo raggio, che per il pianoforte rappresenta una definitiva acquisizione. Successivamente, nei *Tre nuovi studi* e in due pagine paradigmatiche come il *Preludio op. 45* e la *Berceuse op. 57*, Chopin affronta, per così dire, la nascita del suono sul pianoforte, cioè il limite che separa il suono e il silenzio, aprendo un campo che verrà esplorato a fondo, cinquant'anni più tardi, dai simbolisti francesi.

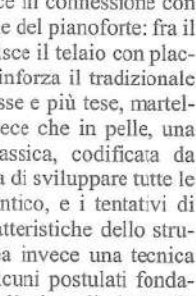
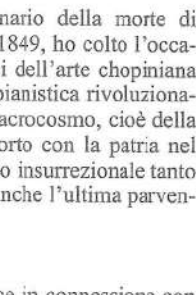
Il microcosmo e il macrocosmo

La forma più complessa creata dalla classicità è la sonata, che nei suoi momenti più tipici riunisce quattro forme diverse: l'allegro bitematico e tripartito, la canzone bitematica, lo scherzo con trio, il rondò. Questa grande forma si erge come un baluardo invalicabile di fronte ai compositori che si affacciano sulla scena verso il 1830. Già Schubert, scomparso nel 1828, viene considerato per tutto il secolo un maestro delle piccole forme, e i compositori romantici tendono a valersi delle piccole forme e a riprendere e sviluppare, l'una indipendentemente dall'altra, le forme della sonata classica: ad esempio, la ballata di Chopin deriva dall'allegro bitematico e tripartito, lo scherzo di Chopin deriva dallo scherzo con trio di Beethoven. Un altro esempio di sviluppo di una forma tradizionale, quella di canzone bitematica, è costituito da alcuni notturni, che ampliano a dimensione e significato poematologico l'atmosfera salottiera di John Field. Ma Chopin affronta anche, e sia pure per eccezione, la grande forma classica, trovando nella *Sonata op. 35* soluzioni innovative e rovesciando l'*ethos* della tradizione; inoltre, come Schumann, egli organizza le piccole forme in cicli, creando il polittico. In questo senso sono da considerare alcuni gruppi di mazurche e di valzer, ma soprattutto i *Preludi op. 28*, nei quali la forma aforistica, la forma monotematica tripartita e la forma di canzone vengono inserite in uno schema complesso e rigidamente strutturato a priori, come una cappella nei cui spazi, senza possibilità di modificarli, il pittore deve collocare un ciclo coerente. E i *Preludi op. 28* non sono soltanto un capolavoro ma anche un miracolo di organizzazione formale.

La patria

Il terzo punto nodale, nella poetica di Chopin, riguarda la sua non appartenenza alla cultura centroeuropea che aveva dominato il campo della letteratura pianistica durante la classicità. Figlio di una polacca e di un lorenese trasferitosi giovanissimo in Polonia, Chopin parla polacco, si forma culturalmente a Varsavia, ed è il primo compositore che raggiunge una fama internazionale usando sistematicamente stili appartenenti alla tradizione musicale del suo popolo che vengono innestati su stili della lingua franca, della *koinè* europea. L'esotico era già apparso da tempo nella musica centroeuropea (basti pensare alle turcherie del Settecento, agli spagnolismi del primo Ottocento, ai *Quartetti russi* di Beethoven). Ma per Chopin l'esotico non è un momento del pittoresco: egli non saggia di tanto in tanto l'esotico, egli è l'esotico, e la cultura della sua terra investe le strutture europee trasformandole. Fin dallo *Scherzo op. 20*, scritto a Vienna nel 1831, una scala musicale caratteristica della Polonia viene messa a confronto con l'armonia europea: ne nasce un accordo che farà discutere i teorici per tutto il secolo. Negli anni trascorsi a Parigi, dal 1831 al 1849, Chopin tornerà costantemente su questa, possiamo dire, inusitata reazione chimica; e in questo modo, invece di creare l'opera nazionale secondo le intenzioni dei musicisti che avevano simpatizzato con la rivolta di Kosciuszko nel 1794 e con l'insurrezione del 1830-31, influenzerà profondamente il corso della musica mitteleuropea fino al Decadentismo.

La conferenza introduttiva spiega in modo più ampio e più analitico questi tre momenti fondamentali della poetica di Chopin. I tre programmi di concerto, affidati a pianisti giovani ma già noti e che culturalmente si collocano sulla linea qui seguita, indicano i momenti salienti ed esemplari del discorso critico.



Fryderyk Chopin

Ilia Kim
Piero Rattalino

L'occasione contingente di una ricorrenza ha spinto Piero Rattalino, direttore artistico del Teatro "Bellini" di Catania e autore di fondamentali saggi sul pianoforte, a proporre una sintetica analisi dell'arte di Fryderyk Chopin, articolata in tre lezioni-concerto sulla base di tre suoi aspetti fondamentali. Ilia Kim, sudcoreana, e Maurizio Baglini (che ha vinto nel 1999 il Concorso Internazionale Monte Carlo Piano Masters) sono allievi di Piero Rattalino presso l'Accademia Pianistica di Imola. I biglietti per questo "ciclo Chopin" sono tutti acquistabili presso la sede dell'Unione Musicale a partire dal 25 novembre 1999.

Dirigere, ovvero l'arte del persuadere

Intervista a Günter Pichler, fondatore del Quartetto Alban Berg

Maestro Pichler, lei ha ricoperto, nel corso della sua carriera, tutti i ruoli. È stato spalla di grandi orchestre, primo violino e fondatore del quartetto Alban Berg, e ora anche direttore. Quali sono state le tappe di questo percorso?

«A diciannove anni sono diventato primo violino dei Wiener Symphoniker, e dopo soli due anni Herbert von Karajan mi ha scelto come spalla dei Wiener Philharmoniker. Ma quell'esperienza, che mi ha permesso di suonare con grandissimi direttori, tra cui Carl Böhm e Leonard Bernstein, è finita presto, dopo due anni. Avevo ventitré anni e non riuscivo ad accettare l'idea che nella mia vita professionale non ci fossero più cambiamenti, che il mio futuro fosse segnato da quel momento in poi. Non riuscivo a vedermi spalla di una grande orchestra per tutta la vita, volevo cercare ancora. Così lasciai l'orchestra senza sapere esattamente che cosa mi aspettava, volevo vedere che cosa sarebbe arrivato. Mi proposero di insegnare al Conservatorio di Vienna, e così iniziai a fare una cosa che non avrei mai smesso. Nei sette anni che seguirono suonai in diverse formazioni da camera, feci molti concerti da solista e finalmente, intorno ai trent'anni, ebbi la sensazione che suonare in quartetto era ciò che desideravo. Non era facile trovare musicisti di alto livello non interessati ai soldi, ma ci riuscii, e nacque il Quartetto Alban Berg. Oggi, dopo trent'anni, della formazione originale siamo rimasti il violoncellista ed io. Il secondo violino ci lasciò dopo sette anni, e la viola dopo dieci, ma sono ormai vent'anni che la formazione è fissa. Suonare in quartetto richiede una quantità di energie infinite, e nei primi

anni c'è bisogno di tantissime prove, anche senza avere i concerti. Poi, quando si parte, il ritmo rimane intensissimo, e per vent'anni abbiamo fatto prove, concerti e registrazioni senza un attimo di tregua. Poi la paura della routine ci ha imposto un rallentamento. Abbiamo deciso di fare in modo che ogni membro avesse del tempo libero per sé: sei mesi con il quartetto e sei per conto proprio. E ha funzionato, perché ci siamo ritrovati a suonare con molto più entusiasmo. Proprio in quel periodo, senza che ci pensassi troppo, mi hanno proposto di dirigere un concerto della Vienna Chamber Orchestra».

E che rapporto riesce a instaurare con l'orchestra, lei che è abituato a un dialogo a quattro?

«A me sembra di continuare a insegnare, anche dal podio. Dirigere significa collaborare, significa convincere innanzitutto i musicisti per poi convincere il pubblico. Certo non ci può essere il dialogo che c'è nel quartetto... a volte è già difficile riuscire a coordinare quattro persone, figuriamoci quaranta o più. Ma sono altrettanto convinto che se le idee sono buone, non ci sono molte cose da dire, molte parole da sprecare. Si comunica con la personalità, non con la disciplina o l'autorità».

Tornando al Quartetto Alban Berg, come avete costruito il vostro repertorio?

«Si nasce già in una tradizione; è chiaro che il Quartetto Borodin, ad esempio, ha un particolare interesse per la musica di Šostakovič, così come noi ci siamo da subito dedicati a Berg, Schoenberg, Webern, Bartók. Questo non significa trascurare il resto del repertorio, ma essendo vastissimo, ognuno fa le sue scelte. Anche il nome di Berg è stato scelto come simbolo della nostra città, della nostra tradi-



Günter Pichler

L'ORCHESTRA D'ARCHI ITALIANA

Chi e dove. Un gruppo di venti musicisti d'area veneta che dal 1994, con instancabile tenacia e rigore, studiano e lavorano sotto la guida di Mario Brunello.

Come e che cosa.

«Musica sopra ogni cosa», questo è lo spirito che, parafrasando Verlaine, il complesso e Brunello hanno condiviso sin dall'inizio. Metodo, stile, ricerca timbrica, vivacità espressiva, questi sono gli intenti principali con i quali è stato affrontato sin dall'inizio il repertorio di studio. Principio fondamentale è il concetto di orchestra come ingrandimento di una formazione da camera.

Prima e dopo. Già ospite di prestigiose rassegne musicali, italiane e non, l'Orchestra continua ad avere un'agenda fitta di appuntamenti. I progetti discografici futuri comprendono *Verklärte Nacht* di Schoenberg, *Langsamer Satz* di Webern e il *Concerto in re di Stravinskij*.

zione e soprattutto della volontà di eseguire musica del nostro secolo. Siamo molto orgogliosi di suonare Nono, Maderna, Boulez e Berio, che ha composto ben tre quartetti per noi».

Che cosa vede nel suo futuro? Che cosa pensa di continuare e che cosa pensa di lasciare?

«Penso di continuare a insegnare per il resto della mia vita, ma non credo di continuare per sempre a suonare in quartetto. C'è un limite fisico che non permette ai violinisti di continuare a suonare a un buon livello per troppo tempo. È meglio non superare questo limite. Non credo di voler fare ancora concerti da solista; il primo violino di un quartetto ha già abbastanza da suonare... per il resto mi dedicherò alla letteratura e alle passeggiate nei boschi intorno a Vienna, che sono le mie due passioni». (s.n.)



Orchestra d'archi italiana

Il puzzle delle 32 Sonate

Giorgio Pestelli e il labirinto dei tre stili beethoveniani

di Savina Neirotti



In occasione del secondo concerto di Andrea Lucchesini dedicato alle sonate di Beethoven, abbiamo intervistato Giorgio Pestelli, critico e musicologo, sui problemi interpretativi legati a questa prova.

Professor Pestelli, il maestro Lucchesini ha deciso di eseguire l'integrale delle sonate per gruppi liberi: come giudica questa sua scelta?

«In generale la scelta dei liberi raggruppamenti mette più in evidenza la personalità dell'interprete, che negli accostamenti rivela il suo gusto personale. Naturalmente vale anche il criterio dell'ordine cronologico che consente di seguire lo sviluppo creativo di un autore, ma soprattutto nel caso di Beethoven può generare delle incomprensioni. Si corre il rischio di far credere all'ascoltatore che i primi gruppi di sonate siano qualcosa di leggero, quasi dei frutti acerbi che anticipano il Beethoven maturo. E questo non è vero: le sonate sono 32, nate a gruppi in epoche ben definite, e ciascuna esprime compiutamente la sua fase e ha una ricchezza pari alle altre. Beethoven amava sperimentare e il suo banco di prova era il pianoforte. Sperimentare in quell'epoca non aveva il significato che ha oggi nella musica contemporanea. Se oggi si va alla ricerca di nuovi linguaggi, ai tempi di Beethoven il linguaggio esisteva, e la sperimentazione avveniva all'interno di un codice prestabilito, giocando con i pezzi a disposizione, dedicandosi a una ricerca espressiva più che tecnica».

I famosi "tre stili" beethoveniani sono davvero riduttivi o conservano una loro validità?

«Si tratta di un'idea storiografica nata nel secondo Otto-cento, poco dopo la morte di Beethoven. Il primo a parlarne è stato forse Fétis e in seguito De Lenz. Si tratta di una concezione che nel tempo fu molto contrastata e persino derisa, ma che a mio avviso è valida se presa come visione prospettica. Facciamo l'esempio di Venezia vista dall'alto e vista dall'interno. Dall'alto la città presenta una struttura definibile, chiara, con i canali che delimitano quartieri... ma se ci si addentra nelle strade, si perde questa visione d'insieme e si scoprono i collegamenti tra un canale e l'altro, le deviazioni, le scorciatoie... I tre stili ci servono per guardare Beethoven dall'alto, ci danno un quadro dell'uomo che evolve, ma non ci indicano i percorsi, e non rendono giustizia alla completezza delle sue prime opere».

Come riusciva Beethoven a esprimere questa completezza in ogni sonata?

«Bisogna guardarle un po' da vicino. Un primo gruppo di sonate, quelle dell'*op. 2* e dell'*op. 7*, sono composizioni estese, in quattro movimenti, di grande impatto "sinfonico", dove Beethoven guarda a Haydn e a Clementi. In alcuni casi (*op. 2 n. 3*), sembra quasi di trovarsi di fronte a un concerto per pianoforte e orchestra. Nelle sonate successive, dall'*op. 10* all'*op. 14*, il criterio diventa invece quello dell'economia e della sinteticità. Sono in tre movimenti e in mezzo spicca l'*op. 13*, la *Patetica*, prima affermazione del patetico in senso schilleriano. Si tratta di una concezione morale dell'uomo che si rapporta al dolore in modo dinamico, subendolo ma al contempo reagendo, diversamente dalla concezione statica del *pathos* nell'età barocca. Proseguendo, l'*op. 22* è di nuovo in quattro movimenti, fa tesoro delle esperienze precedenti, ma recupera l'ampiezza sinfonica delle prime. Con l'*op. 26* e *27* Beethoven appare stufo della forma classica e rivoluziona l'ordine normale dei movimenti proponendo la forma "quasi una fantasia". Nell'*op. 31* invece Beethoven lavora in piccolo: cerca il linguaggio minuto, il piccolo tema, la piccola pausa. Sembra quasi una parentesi prima di tornare a lavorare nel grande, con l'*op. 53* e la *57*, l'*Aurora* e l'*Appassionata*. Queste pre-

sentano due grandi movimenti estremi uniti da un adagio di collegamento, quasi un'introduzione al finale. Dopo questi anni, 1805-6, c'è una pausa; Beethoven sembra aver esaurito le cose da dire, passa qualche anno e arriviamo all'*op. 78*, *79* e *81*, dove troviamo uno stile intimistico tipico del romanticismo; dalle cime scendiamo a valle, nell'interiorità. Si prepara il terreno per le ultime cinque sonate, dalla *101* alla *111*, scritte da Beethoven in anni in cui la sordità era diventata completa, e che presentano una divaricazione tra una ricerca intima e "romantica" e la ripresa in grande delle forme tradizionali, la fuga e la variazione. Sono sonate di grande ampiezza, che non presentano più un'unità di azione, non sono più un racconto o un "dramma", ma piuttosto un percorso di memoria, di digressioni, di ripensamenti, tipico della riflessione saggistica, piuttosto che della narrazione».

Proviamo a scompaginare i tre stili?

«Prendiamo la vena della spiritualità e dell'intimismo: *op. 14*, *op. 78* e *op. 90*, *op. 101* (primo tempo), *op. 109* e *op. 110* (primo e terzo tempo). Oppure il filone del patetico: *op. 2 n. 1*, *op. 13*, *op. 27 n. 2*, *op. 57* e *op. 111* (primo tempo). Se invece proviamo ad affiancare alcune sonate per contrasto, che cosa c'è di più lontano dall'*op. 2 n. 3* dell'*op. 90*? La prima è l'opera di un giovane leone della tastiera che vuole farsi strada, che parla al mondo... la seconda quella di un uomo adulto che parla a un amico, in un dialogo a tu per tu. Allo stesso modo si stenta a riconoscere la stessa mano da un lato nella *Sonata op. 14 n. 2*, piena di luce, giocosità e socievolezza, e dall'altro nell'*op. 106*, il monumento di un uomo che si sente tagliato fuori dalla vita e dall'ambiente dei suoi contemporanei. E gli esempi potrebbero continuare...».



Andrea Lucchesini





Sei voci e un pianoforte

Die Singphoniker, i forzati della classica e il suono del Novecento

di Nicola Campogrande

Lo facesse un pianista non lo manderemmo giù. Ma alla voce si perdona, e se un gruppo di vocalisti, dopo Poulenc, vuole cantare una canzone dei Platters, in fondo la cosa non ci sconvolge. Non tanto perché si sta ascoltando un programma che dice "Addio XX secolo": è proprio perché Die Singphoniker "cantano", così come cantano gli Swingle Singers che insieme a Berio propongono standard jazz, come cantano i King's Singers che dopo Ligeti amano fare *Chitarra d'amor* e come, per i fatti nostri, cantiamo tutti noi che, tornati a casa dal Conservatorio, lasciamo riposare Beethoven per portare a spasso l'ugola su altri sentieri. Così ai cantanti, in sala da concerto, è concesso portare di tutto; e di solito ci si diverte.

Ma le musiche di Sting, di Cole Porter, di Stevie Wonder, cantate dai Singphoniker, come si trovano? Stanno bene? Sono a loro agio? Riescono a farsi rispettare o subiscono violenza? No, perché se ci suonano un quartetto di Beethoven con una fisarmonica al posto della viola noi malati di classica gridiamo allo scandalo. E se ci troviamo davanti alle orecchie una *Primavera* di Vivaldi *old fashion*, suonata da una grande orchestra romanti-

ca, con trenta violini che vibrano come dannati e favolose colate di suono che invadono la sala, noi, cresciuti con la filologia, ci alziamo e ce ne andiamo: Vivaldi si suona preferibilmente su strumenti originali, a parti reali, e con un gusto barocco (o neobarocco) che esalti il virtuosismo strumentale. E non si discute. Poi, però, se ascoltiamo *Only You* senza la batteria la cosa non ci fa né caldo né freddo. Ma è giusto?

No, non tanto. Quanto meno non è corretto. Dovremmo almeno porci il problema, sapere che, dare per acquisito quanto. Ma è difficile, soprattutto avendo a che fare con oggetti sonori che non provengono dalla tradizione classica. È difficile perché cercare di capire, di apprezzare, di conoscere un pezzo studiando il suo suono anziché le note con le quali è scritto non fa parte della nostra pratica di ascolto. Un po' perché, a pensarci, anche quando inseguiamo il Vivaldi che piace a noi non facciamo che cercare la migliore realizzazione pratica di un'idea musicale comunque fissata sulla pagina: se c'è musica scritta ci orientiamo, altrimenti è la nebbia. E un po' perché, diciamolo, non ci è mai sembrato così importante stare a capire se in un disco di Eric

Clapton la chitarra fosse effettata o no, se per la batteria fosse in funzione un compressore e su quali pezzi, se quel suono particolare del piatto fosse ottenuto aumentando di una briciola il *predelay* o se invece il microfono fosse posizionato in modo inconsueto. Noi forzati della classica non lo abbiamo mai fatto perché non ci sembrava che ne valesse la pena: ci sembrava che l'essenza della musica risiedesse comunque altrove, nella melodia, nell'armonia, nella struttura. Non nel suono, comunque. O almeno non così tanto.

E invece, nel metterci ad ascoltare la musica del Novecento, dovremmo inseguire proprio il suo suono. Ed essere esigenti. Anche spietati. Aprendoci a ogni sorta di proposta, ma con i sensi sempre all'erta, ragionando, confrontando, provando a renderci conto.

Poi, come sempre, alla voce si perdona (e, per inciso, ascoltare i dischi dei Singphoniker è una delizia). Non tanto di profanare i sacri luoghi con qualche canzone: le si perdona di farci credere che un pezzo di Bobby McFerrin possa davvero esistere senza di lui, senza la sua voce, senza il suo corpo che le risuona intorno.

PER NATALE REGALA L'ALTRO SUONO

Sono ancora in vendita gli abbonamenti per la quarta edizione della stagione di musica antica realizzata dall'Unione Musicale in collaborazione con l'Accademia Montis Regalis.

L'altro suono, articolato in otto appuntamenti, inaugurerà **lunedì 10 gennaio 2000** presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino.

ABBONAMENTI

NUMERATI

Lire 200.000

ABBONAMENTI

GIOVANI

Lire 50.000

Per informazioni:
Unione Musicale,
tel. 011 54.45.23
517.51.88



Sopra, da sinistra a destra, F. Poulenc, G. Tailleferre, L. Durey, J. Cocteau, D. Milhaud, A. Honegger

Sotto, Arthur Honegger

IL PERSONAGGIO

Chi non si ricorda il mitico Yanez? L'*alter-ego* dell'impulsivo pirata Sandokan (*alias* "la tigre della Malesia"), il saggio compagno che riusciva sempre a tenere la situazione sotto controllo, il mago dei travestimenti? Era l'attore francese **Philippe Leroy**, che arriva a Torino in veste di narratore nel *Roi David* di Honegger, in programma giovedì 2 e venerdì 3 dicembre all'Auditorium del Lingotto. L'attore, che deve la sua notorietà al cinema, ha iniziato negli ultimi anni un'attività teatrale che lo ha visto protagonista dell'*Isola degli schiavi* diretta da Strehler, dei *Miserabili* diretti da Reim e del *Don Quichotte* diretto da Faggioni. Molto amato dai registi italiani, ha collaborato con Festa Campanile, Lattuada, Comencini, Cavani, Squitieri e Pieraccioni. Per gli appassionati di cinema, da ricordare la sua partecipazione in *La femme mariée* di Godard e in *Nikita* di Besson.



Philippe Leroy

"Le roi David" L'oratorio pop di Honegger

di Filippo Fonsatti

«Solo Honegger può farcela», risponde il direttore d'orchestra Ernest Ansermet - e glielo conferma Stravinskij - quando quel "Fitzcarraldo alpino" che è il poeta René Morax domanda chi possa fornire la musica al suo dramma *Le roi David*. Ma c'è da fidarsi del consiglio? La fama di Honegger non varca i confini dell'Ile-de-France. E poi che c'entra lui, cavallerizzo provetto e tifoso di rugby neanche trentenne, sodale di Cocteau e membro dello spregiudicato Gruppo dei Sei, con la Bibbia? Che cosa c'entrano le aggressive dissonanze della sinfonia mimata *Horace victorieux* o le scandalose atmosfere di *Alcools* su testo di Apollinaire con la guerra tra Saul e i filistei nel 1000 a.C. e la vita di Davide, pastore, re e profeta? D'altronde non c'è tempo per sottolizzare: siamo a febbraio e tra quattro mesi il lavoro deve andare in scena per celebrare la ripresa dell'attività del Théâtre du Jorat di Mézières, villaggio montano vicino a Losanna, costruito da Morax nel 1908 con l'intenzione di creare un luogo d'incontro come lo era l'anfiteatro greco-romano e rimasto chiuso durante la Grande Guerra. I mezzi a disposizione sono scarsi: delle scene si occupa il fratello pittore di Morax, i figuranti e buona parte del coro sono valligiani, sul fronte strumentale si possono recuperare un pianoforte e un harmonium, dieci fiati, qualche percussione e, fra gli archi, un solo contrabbasso. Honegger, che da tempo cerca un soggetto teatrale da musicare, accetta senza titubanze la scommessa - «non vedo l'ora di diventare un musicista biblico» - e nel giro di due mesi consegna la partitura allo stampatore, che le prove devono incominciare e il coro di dilettanti scalpita. Quella sera di giugno del 1921 è un grande successo, così grande che due anni dopo a Honegger viene chiesto di espandere il suo intervento, trasformando le incidentali musiche di scena di un'epopea drammatica in un oratorio, del tutto simile, nei presupposti, a quello che Bach porta all'apogeo nelle Passioni, che Haendel rende popolare, ma che dopo Mendelssohn gode di occasionale e discontinua attenzione da parte dei compositori.

A Honegger tocca quindi rinnovare la tradizione sposando le sue radici germa-

niche e protestanti con la sua educazione francese e laica. E lo fa sfogando un eclettismo disinibito attraverso la semplificazione dei mezzi linguistici: attualizza il contrappunto lussureggiante tardobarocco, sostituisce il recitativo cantato con quello parlato, molto più accessibile, impiega il diatonismo, reitera semplici formule ritmiche e tematiche perché si ficchino bene e presto in testa a chi ascolta, rifiuta sia le raffinatezze estreme del post-debussismo sia la serialità della Scuola di Vienna. Ricerca insomma, in modo deliberato, un'espressione diretta, persuasiva, pensata per suscitare l'emozione delle masse, come sarebbe accaduto nelle sue future - efficacissime - musiche da film.

Le roi David si ascolta facilmente, come i *Carmina Burana* di Orff, come certa musica russa a programma: l'esotismo biblico ricostruito da Honegger conquista al primo ascolto, il narratore cuce abilmente i brevi, in certi casi fulminei, interventi musicali, il rilievo plastico del coro favorisce il coinvolgimento del pubblico. Aveva ragione il pigmalione Ansermet, consigliando i servizi di Honegger a Morax: «Che si ami oppure no la sua musica, essa si è imposta all'attenzione con l'evidenza di una forza naturale proprio perché è un'espressione spontanea, individuale, senza dubbio di un genio della musica. Non procede da ricerche tecniche, da una volontà deliberata di fare del nuovo ovvero di "fare" *tout-court*, né da speculazioni teoriche, ma semplicemente dal bisogno di espressione che si crea la propria tecnica. Honegger amava i gesti melodici molto ampi, i ritmi taglienti, gli accordi in dissonanza; e tutti questi tratti caratteristici del suo stile non erano per lui procedimenti ma, appunto, gusti. Così, per soddisfarli, non aveva certo bisogno di sovvertire le leggi naturali del linguaggio musicale: i suoi salti melodici più arditi restavano nell'ordine delle relazioni tonali e le sue dissonanze, se così può dirsi, "consonavano". Insomma, il suo rapporto con la musica era, più di ogni altro compositore della sua epoca, assolutamente conforme a quello che era per i classici. Semplicemente egli si sforzava di non rifare quello che era già stato fatto».

Tra bacchette, pianoforti e voci

I protagonisti del mese

Sono due i concerti diretti da Gerd Albrecht in questo mese. Il primo prevede un programma tutto mozartiano (con l'eccezione della *Sinfonia in re maggiore Hob. I n. 104* di Haydn), il secondo Beethoven e Chopin, solista al pianoforte Laura De Fusco. Nato nel 1935 a Essen, Gerd Albrecht ha studiato direzione d'orchestra alla Hochschule für Musik di Amburgo, divenendo giovanissimo direttore principale dell'Opera di Berlino e della Tonhalle Orchester di Zurigo. In Francia e in Germania è stato insignito di altissime onorificenze per meriti artistici, ma è anche molto noto come didatta: ha infatti scritto un libro per bambini sugli strumenti musicali e ha aperto una sezione dedicata all'infanzia nel Museo delle Arti e dei Mestieri di Amburgo. Ospite già numerose volte dell'OSN, lo scorso anno la critica torinese lo ha molto apprezzato per eleganza, slancio e misura, e per la sua particolare capacità di «tirare fuori il meglio dall'orchestra». (Ernesto Napolitano, «la Repubblica», ottobre 1998)

Allieva del grande Vincenzo Vitale, Laura De Fusco è sul palcoscenico da quarant'anni e ha collaborato con i direttori e le orchestre più prestigiose, senza mai trascurare la musica da camera. Ospite regolare del Marlboro Festival negli Stati Uniti, la De Fusco, come Albrecht, nutre un profondo interesse per il rapporto tra musica e giovani e si dedica con passione all'insegnamento presso il Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli.

Tre sono le voci soliste del *Roi David* di Honegger, e in quest'occasione appartengono a tre giovani cantanti con *curricu-*

lum straordinari.

Alexandrina Pendatchanska, soprano, ha ricevuto dal «Sunday Independent» i seguenti elogi: «colore ricco ed espressivo... nei momenti drammatici più intensi l'affilato metallo della voce echeggiava la Callas...». Dopo il diploma ottenuto presso l'Accademia Nazionale di Musica di Sofia, ha vinto i concorsi «Antonin Dvořák» e il II Concorso Internazionale di Bilbao. Ha recentemente cantato a Vienna, Francoforte, Montecarlo e Losanna e ha in programma di esibirsi alla Houston Grand Opera, al Rossini Opera Festival, al Teatro dell'Opera di Roma e al San Carlo di Napoli.

Nato a Seul, Robert W. Lee ha iniziato gli studi nella sua città proseguendoli in Italia presso il Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna e l'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ospite, tra gli altri, del Teatro La Fenice di Venezia, del Festival di Salisburgo e del Teatro alla Scala di Milano, ha collaborato con Riccardo Muti, Gustav Kuhn, Esa-Pekka Salonen e Peter Schreier.

Nadja Michael, mezzosoprano, ha studiato a Stoccarda e a Bloomington, negli Stati Uniti. Già durante gli studi ha iniziato a esibirsi in concerti nelle maggiori sale tra cui la Staatsoper di Monaco, la Staatsoper di Berlino, il Teatro San Carlo di Napoli e la Royal Opera House-Covent Garden di Londra.



Laura De Fusco
Gerd Albrecht

La Città di Torino
e l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
invitano al

CONCERTO DI FINE MILLENNIO

MERCOLEDÌ 22 DICEMBRE ore 21
Auditorium "G. Agnelli" - Lingotto

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Gustav Kuhn direttore

Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 (*Pastorale*)

Wagner

Tanhauser, ouverture e baccanale

Rossini

Guglielmo Tel., ouverture

INGRESSO A INVITI

Gli inviti potranno essere ritirati fino a esaurimento posti presso la **Vetrina per Torino** (Piazza San Carlo 159, tel. 800.015.475, orario 11-19) a partire da

sabato 11 dicembre.

L'invito è strettamente personale.

Ogni persona potrà ritirare solamente due inviti.

NATALE IN TV

Che sia la sera del 24 o la mattina del 25 dicembre, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI celebra il Natale insieme al pubblico televisivo di Raiuno. Si tratta ormai di un appuntamento fisso, così come fisso è il luogo prescelto per l'esecuzione, la Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Il programma, appositamente studiato per la ricorrenza, alternerà autori classici quali Bach, Vivaldi, Mozart e Schubert, a canti natalizi tradizionali e *spiritual*, e vede la straordinaria partecipazione del soprano Barbara Hendricks e del Coro da camera Gustaf Sjökvists di Stoccolma.

Non ha bisogno di presentazioni **Barbara Hendricks**, la cantante americana detta «voce d'angelo», attiva in campo openistico e jazzistico, celebre per aver collaborato con i più grandi direttori, da Bernstein a Karajan, da Giulini a Mehta, Maazel e Sawallisch. Attiva dal 1987 come Ambasciatrice di Pace per la United Nations High Commission for Refugees, ha recentemente fondato la *Barbara Hendricks Foundation for Peace and Reconciliation*.

Dirige il concerto il maestro cinese **Lü Jia**, molto impegnato in campo sia sinfonico sia operistico, un giovane che ha «naturali doti di istinto direttoriale e un'accuratezza e un'attenzione interpretativa che evitano l'impressione di aver a che fare con un generico *Kapellmeister*».

Il concerto sarà registrato ad Assisi la mattina di sabato 11 dicembre alle ore 11.30 e verrà trasmesso da RadioTre mercoledì 22 dicembre alle ore 20.30.



“Ai margini dell’aria”

Il quintetto di Einaudi per i fiati della RAI

Quintetto di fiati
dell’Orchestra
Sinfonica
Nazionale della RAI

di Filippo Fonsatti

Sul numero 55 della rivista “Musica/Realtà” dello scorso anno, il direttore Luigi Pestalozza - musicologo milanese già responsabile del settore musica della direzione del Partito Comunista Italiano - sferra un duro attacco a Ludovico Einaudi (figlio di Giulio), in quanto autore delle *Onde*, un album di ballate per pianoforte. Scomodando addirittura il ministro della cultura staliniano Ždanov e usando un linguaggio da sociologia marxista anni Cinquanta (Adorno), Pestalozza considera la musica di Einaudi un caso interessante e rappresentativo per la sua deliberata assenza di valore, etichettandola come “musica di stato” perché - incarnando i propositi della Legge sulla musica voluta da Veltroni - abita in quella deprecabile terra di nessuno che sta tra musica colta e musica di consumo.

Che cosa ne pensa il diretto interessato di un articolo che si conclude incitando alla resistenza contro la “omologazione” della sua musica?

«Il desiderio di allacciare un dialogo con chi ascolta mi sembra un dato su cui vale la pena di ragionare e non una colpa. In fondo il compositore scrive musica per comunicare, non per rinchiudersi dentro le proprie persecuzioni. Senza la comprensione di chi ascolta il linguaggio perde la sua ragion d’essere. Per fortuna stanno scomparendo quegli asfittici festival senza pubblico in cui la musica colta contemporanea è stata troppo a lungo ghettizzata. Quella sì che era “musica di stato”: è giunta l’ora che dimostri di saper marciare coi propri mezzi e non continui a sperare di sopravvivere grazie all’assistenzialismo pubblico».

Nanni Moretti (genere di Luigi Nono) ha scelto *Le onde* per

accompagnare alcune scene del suo film *Aprile*: com’è avvenuto il vostro incontro?

«Ha sentito un mio concerto, gli è piaciuto e il giorno dopo mi ha lasciato un messaggio in segreteria dicendomi che gli sarebbe piaciuto inserire nel suo film alcuni brani delle *Onde*. Gli ho detto di sì, ponendo come unica condizione quella di vedere il film prima che uscisse per accertare che la mia musica fosse stata impiegata in modo coerente. Il risultato è stato eccellente».

Come nasce il quintetto per fiati *Ai margini dell’aria*?

«L’ho scritto di getto all’inizio degli anni Ottanta per un gruppo di strumentisti dell’Orchestra RAI di Napoli e l’ho ampiamente riveduto durante un corso di perfezionamento a Tanglewood con Luciano Berio. Nel 1990 è stato inciso per Ricordi dal Quintetto Arnold e da un decennio viene eseguito con regolarità».

Il linguaggio è molto diverso dal minimalismo neoimpressionista delle *Onde*.

«Il brano risente parecchio del mio studio con Berio, ma ci sono cose in cui mi riconosco ancora adesso: le cellule melodiche “quasi etniche”, il gusto per la ricerca timbrica, le citazioni extracolte sono elementi che si ritrovano nelle mie composizioni più recenti».

Che cosa significa il titolo del quintetto? Non mi sembra musica a programma...

«L’ho scovato in una raccolta di elegie arcaiche greche e mi sembra appropriato perché rispecchia l’andamento del brano che parte dal silenzio e giunge a un silenzio quasi impercettibile, appunto ai margini dell’aria...».

I tempi cambiano sempre più rapidamente, le case discografiche si stanno attrezzando per fronteggiare la diffusione della musica via internet che potrebbe soppiantare il disco. Che senso ha oggi scrivere musica da camera presupponendo modi, tempi e luoghi di fruizione da secoli immutati?

«È talmente importante che un gruppo di persone si incontri per fare e per ascoltare musica che vale la pena di continuare a spendere energie e creatività. È un valore aggiunto della nostra società. Io stesso da un po’ di tempo ho ripreso a suonare dal vivo perché sento il bisogno di rapportarmi con altri musicisti e con un pubblico che reagisce emotivamente in tempo reale, insieme con me, alle mie note».

Io amo quest'orchestra!

«La sua forza è lo spirito con cui esprime la musica»

Maestro Bychkov, che cosa la affascina maggiormente della sua collaborazione con la WDR Sinfonieorchester di Colonia?

«Generalmente all'interno delle "grandi" orchestre domina un profondo impegno personale, fisico ed emozionale: è questo aspetto così evidente che colpisce il pubblico e crea una reazione. Io lo posso riscontrare tutte le volte che la WDR Sinfonieorchester si esibisce, nel modo in cui viene accolta e sempre molto apprezzata dal pubblico, dovunque, sia sul piano artistico sia su quello personale. Per me questo è molto importante, perché questa è la "mia" orchestra, per la quale nutro grande affetto e ammirazione. E ci tengo che gli altri, incontrandola, condividano il mio sentimento. [...] Il mio obiettivo è portare quest'orchestra per il mondo e dimostrare che c'è una nuova "macchina" orchestrale, un "animale-orchestra" in crescita, con enormi capacità e grande ambizione, la cui peculiarità più rilevante è lo "spirito" con cui esprime la musica».

Da dove arriva questo speciale "spirito" della WDR Sinfonieorchester?

«Questo è difficile da dire; ha qualcosa a che fare con la "mentalità collettiva". Il *feeling* tra le persone che costituiscono un'orchestra deve essere quello giusto. È necessario riuscire a convivere in armonia, e questo è possibile solo quando c'è tolleranza nei confronti delle differenze e quando esiste una stessa straordinaria e coincidente dedizione verso un obiettivo comune - in questo caso la musica -. È bellissimo arrivare alle prove e vedere persone che si sorridono e si augurano il buon giorno. Io amo quest'orchestra!».

A partire dall'agosto 1999 lei è anche Generalmusikdirektor della Semperoper di Dresda. Questo significa che la sua presenza a Colonia sarà meno rilevante?

«In questa stagione dirigo trentadue concerti con la WDR Sinfonieorchester; nella stagione prossima saranno trentacinque e l'anno successivo addirittura ancora di più: non sembra proprio una presenza in diminuzione la mia! Ritengo

**Intervista a Semyon Bychkov,
direttore principale
della WDR Sinfonieorchester
di Colonia**

molto importante concentrare il lavoro in pochi ambiti e in profondità, piuttosto che dirigere dappertutto e un po' di tutto: questo non lo trovo né interessante né produttivo, e neanche positivo per nessuno».

All'inizio del suo periodo a Colonia lei ha annunciato un impegno speciale nei confronti dei giovani ascoltatori. È riuscito a realizzare questo obiettivo?

«Nella stagione di quest'anno sono previsti tre appuntamenti destinati ai ragazzi; nella prossima stagione addirittura cinque: i giovani rappresentano un obiettivo costante del nostro lavoro. La motivazione è che secondo me i giovani sono il futuro del mondo e anche il futuro della musica. Anche se non saranno musicisti, fino a quando la musica (o qualsiasi altra forma artistica) diventa parte della loro vita, regalerà loro una sensibilità in più e una grande ricchezza.



Semyon Bychkov

Non è neppure necessario un repertorio particolare per accattivarsi i ragazzi: ho constatato che sono privi di pregiudizi; accettano ciò che si fa ascoltare loro, purché non sia noioso. Il segreto per mantenere vivo il loro interesse è di esibirsi sempre con lo stesso impegno che si ha nei confronti del pubblico colto, e puoi vedere ogni volta che si lasciano trascinare volentieri».

In occasione di un'intervista televisiva alla WDR TV, hanno posto ad André Previn questa domanda: chi ha bisogno di un direttore? Lei che cosa ne pensa? Chi ne ha davvero bisogno?

«Certamente nessuno ha bisogno di un "cattivo" direttore. Invece ogni orchestra ha bisogno di un bravo direttore: egli è il motore della rappresentazione. È interessante notare come la figura del direttore non è stata né ordinata da un imperatore né definita da un parlamento o regalata da Dio: è nata perché evidentemente ce n'era bisogno. Evidentemente quando la strumentazione iniziò a complicarsi e la musica a scorrere più liberamente non erano più sufficienti gli attacchi del primo violino. La musica deve "respirare", e a seconda di quello che cerca di esprimere può essere più vivace o più tranquilla. Questo processo di tensione e rilassamento deve essere guidato perché tante persone lo sentiranno sempre in modo diverso una dall'altra».

Maestro, a Colonia lei si sente a casa?

«Sì, mi trovo assolutamente a mio agio, ed è stato così fin dall'inizio. Credo che sia per la forza particolare che esiste in questa città, un'energia giovanile, positiva. È la stessa che trovo anche all'interno dell'Orchestra. Un'orchestra spesso riflette la comunità in cui abita, lo si riscontra un po' dappertutto. Sono pronto a scommettere che chiunque abbia collaborato con la WDR, sia come solista sia come aggiunto, ne parli come di un'esperienza molto positiva, grazie proprio alla disponibilità e alla tolleranza che regnano in questa "magica" comunità musicale».

Intervista tratta da una pubblicazione a cura della WDR Sinfonieorchester Köln

Traduzione di Annette Seimer

Anton Bruckner



WDR
SINFONIEORCHESTER
KÖLN

La WDR Sinfonieorchester di Colonia non è soltanto l'orchestra residente della WDR per le produzioni radiofoniche e televisive, ma tiene anche numerosi concerti alla Philharmonie di Colonia e in tutto il territorio regionale, oltre a essere impegnata in tournée in Germania e all'estero. Oltre a eseguire il repertorio classico e romantico, l'Orchestra si è resa famosa per l'interpretazione della musica del nostro secolo. Igor Stravinskij, Luciano Berio, John Cage, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Ligeti, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen e Bernd Alois Zimmermann sono tra i compositori i cui lavori sono stati presentati in prima esecuzione e in molti casi commissionati dalla WDR Sinfonieorchester. Direttore principale è da due anni Semyon Bychkov, con il quale l'Orchestra ha effettuato numerose tournée.

Bruckner, mattone su mattone

Il successo dell'"Ottava" e l'ostilità di Brahms

di Laura Cosso

Gli anni in cui Bruckner, ormai sessantenne, si appresta a comporre l'*Ottava Sinfonia* sono anche quelli che vedono i primi importanti riconoscimenti della sua produzione: il successo della *Settima* provocò, infatti, una sorta di reazione a catena che doveva spianare la strada anche alle precedenti sinfonie, sino allora trascurate, determinandone in breve tempo una stabile affermazione internazionale. Questa boccata di popolarità non valse tuttavia ad allentare la situazione conflittuale con l'ambiente viennese, dominato da Brahms e Hanslick. Servì solo a favorire qualche episodio riparatore, alcuni tributi ufficiali e soprattutto gli applausi del pubblico alla "prima" dell'*Ottava* (dicembre 1892) che possiamo ricordare accanto a qualche particolare gustoso: immaginatevi Brahms assistere impietrito, Hanslick - che nelle agiografie bruckneriane recita la parte del diavolo - uscirsene frettolosamente dalla sala e Bruckner presentar-

si commosso e impacciato alla ribalta col collo circondato da enormi corone di alloro.

Quanto l'ostilità del partito brahmsiano avesse buon gioco nei confronti di Bruckner lo si deduce dall'immagine di uomo indifeso, incapace di imporsi, che del compositore c'è stata tramandata; un dato psicologico confermato anche da quel continuo ritornare su lavori già compiuti, piegarsi a consigli altrui, lasciare talora ad altre mani il compito di tagli e revisioni. Questo ritratto, che l'aspetto provinciale e ingenuo finiva con l'accentuare, si pone tuttavia in contrasto con l'originalità dei tratti compositivi che caratterizzano la sua opera. L'"insicuro" Bruckner si forgia in realtà un linguaggio sinfonico del tutto personale, lontano dalla tradizione classico-romantica e spontaneamente votato alla monumentalità (si pensi solo all'organico dell'*Ottava* o alle dimensioni dell'*Adagio* e del gigantesco *Finale*).

La sua concezione privilegia un criterio associativo, una fabbricazione che dispone mattone su mattone, addiziona blocchi compatti allineandoli su tratti ritmici di fondo. Lo si vede bene nel primo movimento dell'*Ottava*: lo sviluppo parte da zone rarefatte, dove gli elementi tematici, trasformati, si fanno udire in concatenazione; poi l'attenzione si appunta sulla singola cellula da cui si diparte un progressivo accumulo di energia creato dalla reiterazione, fino a un punto culminante che si interrompe d'improvviso per far spazio a un nuovo attacco. Dei temi, conta il profilo ritmico prima ancora che melodico; la tipica formula bruckneriana del secondo, l'impulso ritmico del primo di cui si appropriano corni e trombe, ripetendolo come "annuncio di morte" che lacera più volte il tessuto sonoro, prima che la chiusura, forse il momento più suggestivo dell'intera composizione, si risolva in lenta dissolvenza tematica.



WDR Sinfonieorchester Köln

curiosità

L'"OTTAVA" DI BRUCKNER IN ALCUNI GIUDIZI DELL'EPOCA

«I Filarmonici ci hanno presentato una nuova e neotedesca sinfonia di Bruckner. Nell'ordine è l'*Ottava* ed è molto simile alle precedenti per forma e carattere. Come tutto ciò che conosco del sinfonismo bruckneriano, anche questo frutto più recente nei dettagli mi ha interessato, ma nell'insieme mi ha sconcertato e perfino respinto. La peculiarità di questi lavori consiste, in breve, nella trasposizione in ambito sinfonico dello stile drammatico di Wagner. Non solo Bruckner incorre ogni momento in stilemi, effetti, reminiscenze wagneriane - ma sembra addirittura tenere davanti agli occhi determinati passaggi, come modello per la sua costruzione sinfonica».

Eduard Hanslick, recensione del 23 dicembre 1892

«Questa sinfonia è la creazione di un gigante e supera per ampiezza spirituale, abbondanza di idee e grandiosità tutte le altre sinfonie del Maestro. Il successo [...] è stato quasi senza

precedenti. Fu una vittoria completa della luce sulle tenebre e la tempesta dell'entusiasmo esplodeva con l'impeto delle forze elementari, al termine di ciascun movimento».

Hugo Wolf, lettera all'amico Emil Kauffmann del 25 dicembre 1892

«Per la resa smagliante di quest'opera strumentata in modo così complesso, con un organico doppio o triplo rispetto al normale, Hans Richter e l'orchestra si sarebbero guadagnati il diritto di cingere almeno una delle tante corone d'alloro ricevute dal compositore tra gli applausi che lo investivano dopo ogni movimento».

Max Kalbeck, recensione del 19 dicembre 1892

«Su lavori come le sinfonie di Bruckner, che di primo acchito subiscono giudizi tanto contraddittori, sarà il tempo onnipotente a poter formulare l'unica sentenza obiettiva».

Eusebius Mandyczewski, amico di Brahms

a cura di Elisabetta Fava



Cunningham Dance Company

Tre pezzi in prima italiana

di Sergio Trombetta

Attenzione a *Biped*. È una meraviglia. Non solo. Ma è anche la dimostrazione che la creatività, a volte, non svapora con gli anni. Resta all'erta nelle menti più vivide. Come in quella di Merce Cunningham, ragazzo di ottant'anni che nel luglio scorso, alla presentazione in prima mondiale di questo brano al Lincoln Center Festival di New York, ha felicemente celebrato i 60 anni di danza. Mente creativa perché, mentre altri suoi coetanei o più giovani, sui sessanta o sui settanta, si adagiano nella ripetizione stantia di schemi ormai ultrarisaputi, Merce continua a essere animato dal piacere di aprire porte su spazi sconosciuti, cercare nuove strade. Del resto il suo lunghissimo percorso artistico è la testimonianza di un inesausto bisogno di capovolgere certezze assodate, di rivoluzionare il concetto di danza riportandola al suo stato più puro di semplice movimento, disgiunto da necessità narrative che ne stanno al di fuori così come da gerarchie spaziali e temporali. Le parti di un brano possono improvvisamente mutare d'ordine (nei pezzi dove questa casualità esecutiva è prevista). La prospettiva che poneva i danzatori di fronte al pubblico e il centro dello spettacolo al centro della scena (concetto plurisecolare) viene ribaltata: qualsiasi punto di osservazione è valido.

Instancabile, curioso di novità tecnologiche Cunningham, non ha esitato negli ultimi anni di fronte a innovazioni di ogni tipo. Come, per esempio, coreografare al computer con il *Life Forms*. Oppure mettere in scena un pezzo come *Biped* dove il movimento dei danzatori

reali si mescola con quello dei danzatori virtuali realizzati al computer e proiettati in scena; dove la musica di Gavin Bryars è in parte registrata e in parte eseguita dal vivo da John Kennedy, Takehisa Kosugi, Kim O'Rourke, Peter Weitzner e Anja Wood. Ci sono elementi melodici in questa musica, e a volte si può avere l'impres-

sione che gli interpreti danzino sulla musica. Ma non è che un caso. In Cunningham danza, musica, scenografia sono elementi del tutto indipendenti e dal loro incrociarsi, sovrapporsi, cui spesso sovrintende la casualità, nasce quella sensazione di poetico, inarrestabile, imperturbabile flusso di immagini e suoni che spesso ci regalano gli spettacoli di Merce.

Ma in più qui c'è la proiezione su schermi trasparenti di una danza virtuale che raddoppia quella in scena e suggerisce l'idea di un continuo mutamento dello spazio. Per ottenere tutto ciò Cunningham ha coreografato i movimenti base del brano con tre danzatori. Tutti e tre indossavano dei sensori che hanno reso possibile trasformare gli impulsi in immagini in movimento al computer per poi proiettarle sullo schermo.

Biped è stato presentato a luglio al Lincoln Center Festival di New York in una serata che vedeva anche Michail Barišnikov danzare insieme a Merce in una *occasional piece*. Il lavoro di preparazione è stato raccontato da Barišnikov in un lungo dialogo con Trisha Brown sul "New York Times": «Merce prende appunti al computer e arriva alle prove con il brano già pronto - ha raccontato Barišnikov -. Lavora 8-9 giorni per realizzare un pezzo di una decina di minuti. Con lui non ci sono confusioni tipo "Prova a fare questo, prova quel movimento". Tutto è già definitivo. Sa già esattamente quello che vuole e quali saranno i movimenti nello spazio. Quando mi ha chiesto di fare questa cosa con lui gli ho detto: "Merce, sai bene che ho problemi alle ginocchia dopo le molte operazioni, ci sono cose che non posso più fare". E lui mi ha risposto: "Ti ho visto danzare ultimamente al City Center e al St. Marks Church e so esattamente quel che sei in grado di fare". Ed è stato così: non mi ha imposto un solo movimento che non potessi affrontare».

Crowdspace, il secondo brano in programma, è del 1993. La sigla sta per *Crowdspace* e nasce dall'utilizzo di *Life Forms*, il programma per la danza, per creare al video elettronico i movimenti dei danzatori prima che questi li realizzino in scena. La musica è di John King. Il brano è improntato a una inarrestabile

velocità esecutiva cui fanno contrasto poche sequenze di movimenti più lenti. I costumi di Mark Lancaster dividono il corpo dei danzatori in quattordici diverse sezioni verticali e orizzontali. Non è un caso. È *Life Forms* che seziona in questo modo il corpo del danzatore virtuale e Lancaster ha voluto ricreare poeticamente questa spezzettatura del corpo in scena. In più questi costumi a sezioni, dai colori contrastanti, danno terribilmente l'impressione di essere stati disegnati da Kazimir Malevich, evocando un mondo di solidi in movimento di gusto costruttivista.

Rondo, del 1996, consiste di due parti, ciascuna formata da brevi sezioni danzate. L'ordine delle due parti è affidato al caso e scelto sul momento prima di andare in scena. Mentre un gruppo di interpreti esegue le varie danze, altri stanno ai lati della scena a osservare. Un cambio di luce introduce la seconda parte, «come se fosse cambiato il tempo atmosferico e i danzatori si fossero spostati in un altro punto del bosco» suggerisce Cunningham. La musica è di John Cage (scomparso nel 1992) ed è una delle sue ultime composizioni.



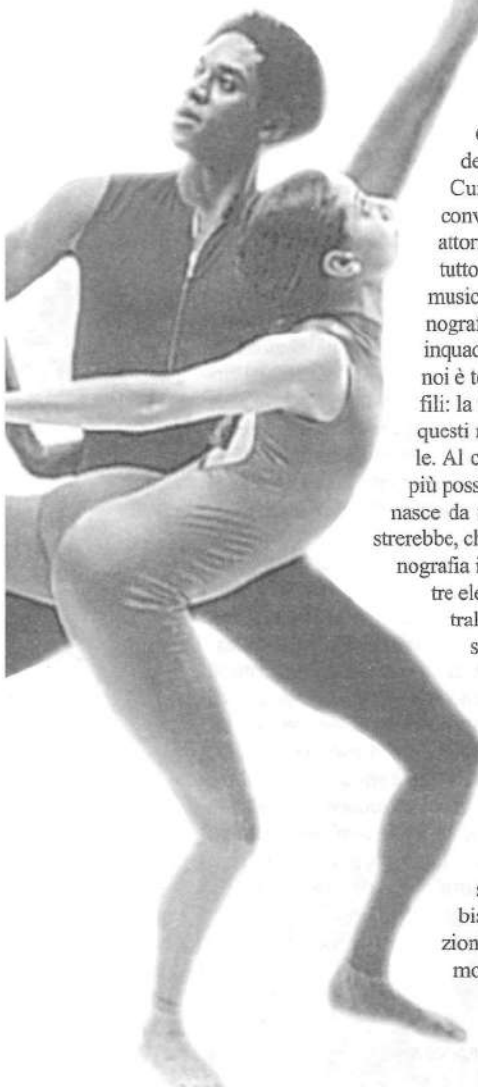
LA COMPAGNIA

Nel lungo percorso artistico di Merce Cunningham ci sono episodi e luoghi entrati nella leggenda della danza contemporanea. Se nell'aprile del 1944 Merce Cunningham presentò a New York il suo primo assolo, quando era ancora nella compagnia di Martha Graham, l'estate del 1953 segna la fondazione della Merce Cunningham Dance Company al Black Mountain College. Da allora il coreografo ha dato vita a oltre centocinquanta balletti. Pochi anni dopo, nel 1959, Merce aprirà il suo studio al 55 di Bethune Street nel West Village, a New York, all'undicesimo piano del Westbeth Artist Housing Complex. E questo è sicuramente il centro del mito di Cunningham, il luogo magico che ogni danzatore contemporaneo vorrebbe avere visitato in pellegrinaggio, dove vorrebbe avere, almeno per un giorno, seguito una classe con il Maestro. In quello studio di Westbeth molti dei coreografi americani ed europei di ieri e di oggi hanno preso lezioni: da Trisha Brown a Jean Claude Gallotta. Nel corso dei decenni dalla compagnia sono uscite forti e complesse personalità come Viola Farber. Ma più che una compagnia sarebbe giusto parlare di comunità di cui fanno parte, o hanno fatto parte, a pieno diritto molti musicisti, e quello di John Cage non è che il nome più clamoroso.



Musica per il movimento

Passione e astrattezza per una doppia danza



Gli si chiede qualcosa a proposito dell'«opera d'arte totale». Merce Cunningham risponde: «La danza convenzionale è solitamente costruita attorno a un'idea centrale alla quale tutto aderisce: spesso è un libretto, la musica in accordo con il libretto, la scenografia per metterlo in rilievo o per inquadrarlo... Invece quello che facciamo noi è tessere nello spazio-tempo due o tre fili: la musica, la danza, le arti visive; ma questi non provengono da un'idea centrale. Al contrario, i loro campi sono quanto più possibile autonomi. La produzione non nasce da un'unica idea che la danza dimostrerebbe, che la musica sosterebbe, che la scenografia illustrerebbe, ma al contrario questi tre elementi restano distinti, ognuno centrale a se stesso. Occorre soltanto osservare alcuni requisiti pratici perché ciò possa verificarsi... La scenografia deve permettere ai danzatori di danzare...».

Si sa che Cunningham amava e ama usare musiche di John Cage (suo compagno di vita); gli si chiede di spiegare perché di tanto in tanto ha scelto musiche di Satie. «Perché bisogna sempre fornire delle spiegazioni? In gran parte perché mi piace molto, ma anche perché il carattere della sua musica resta piuttosto indefinibile, quasi misterioso, e le sue strutture formali sono molto interessanti: comunque

lo erano per me all'epoca. Mentre altri musicisti non lo erano affatto. Posso ancora adesso ascoltare la musica di Satie, per esempio *Trois morceaux en forme de poire*, che conosco nel profondo, da molto tempo, e che risvegliano sempre tanto la mia attenzione. Invece con altri compositori riconosco subito le strutture formali e il mio interesse non è stimolato allo stesso modo. Detto questo l'attenzione per Satie è stata soprattutto opera di Cage. Nonostante naturalmente conoscessi Satie da molto tempo - Louis Horst si era servito delle *Gymnopédies* per le sue lezioni di composizione -, non conoscevo bene la sua musica, e quando John se ne è interessato lo ha fatto come di consueto: ha esplorato tutto, ha scoperto tutta la sua musica». Queste sono le prime cose da sapere per mettersi a ragionare sull'idea che Cunningham ha della musica: per lui si tratta di uno strumento da usare «insieme» al movimento del corpo e alle immagini; e poi si tratta di un archivio di soluzioni formali - cioè di rapporti, di numeri, di combinazioni - che possono incastrarsi con la danza. La piacevolezza, l'emozione immediata, il sentimento non lo interessano. Non lo interessa nemmeno la narrazione: per lui è importante ciò che può associarsi al movimento senza sovrapporgli altri significati.

In parte già prima, ma soprattutto dopo la scomparsa di Cage, Cunningham ha dunque cercato musiche che gli permettessero

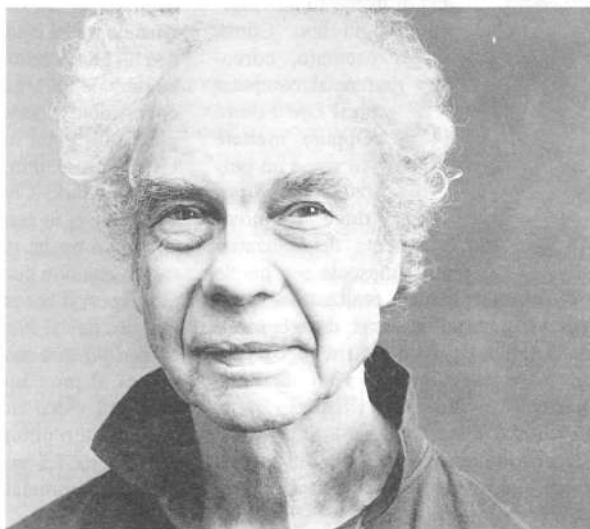
la massima astrazione. In un certo senso anche la massima freddezza, o quanto meno un istintivo, immediato distacco da tutto ciò che siamo soliti collegare all'esperienza musicale. E in fondo anche la sua ricerca tecnologica, l'uso di *software* come *Life Form* per modellare le proprie coreografie, l'esplosione di proiezioni che colora il nuovo balletto *Biped* non fanno che riflettere visivamente ciò che le nostre orecchie ascoltano. Non a caso per *Biped* è stato invitato a comporre Gavin Bryars: è un musicista che conosce il gioco delle passioni (tutto il mondo ha goduto nell'ascoltare il suo *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* intonato da un barbone cento volte di fila, di volta in volta accompagnato da qualche strumento, da una grande orchestra, da Tom Waits che contrappunta...); ma è anche un autore che sa essere spietatamente freddo, quasi estraneo alla musica che inventa.

Sappiamo che in *Biped* potremo vedere immagini proiettate su uno schermo traslucido teso davanti al palcoscenico, immagini che Paul Kaiser e Shelley Eshkar hanno creato utilizzando il *software* di animazione *Character Studio* - e *Biped* deve il suo titolo proprio al nome di uno dei moduli del programma; dobbiamo attendere la «prima» per capire in che modo Bryars ha voluto cogliere le suggestioni di questa doppia danza, reale e virtuale insieme. (n.c.)

Merce Cunningham *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*. Edt



John Cage
Merce Cunningham



A proposito di John Cage

Da "Lascia o raddoppia" a "Percussioni d'America"

Non ero ancora nato nel 1958 quando John Cage - che negli anni successivi avrebbe tenuto un corso di "Identificazione dei funghi" alla New School for Social Research di New York e avrebbe fondato la Società newyorkese di micologia - partecipava a cinque puntate della trasmissione televisiva *Lascia o raddoppia* rispondendo a domande sui funghi, vincendo seimila dollari e proponendo ai telespettatori, sotto lo sguardo attonito di Mike Bongiorno, le sue composizioni *Amore*, *Water Walk* e *Sounds of Venice*. Cage, «carattere ridente» come lui stesso si definiva, amava divertire e divertirsi. E credo che si divertirebbe parecchio se potesse partecipare alla serata che Carlo Boccadoro, compositore, scrittore e picconatore indefesso dei residui dell'Avanguardia, e Roberto Masotti, colto fotografo di spettacolo, hanno preparato per venerdì 10 dicembre al Piccolo Regio Laboratorio.

«Vorrei che le nostre attività fossero più sociali, e sociali in modo anarchico»: in

questa massima, una delle centinaia più o meno provocatorie di John Cage, sta forse lo spirito della festa ideata da Boccadoro insieme ai suoi amici musicisti che intende ricreare le atmosfere antintellettualistiche dei primi *happening* di Cage e del suo compagno d'arte e di vita Cunningham, durante i quali il pubblico condivideva le affermazioni vitalistiche di quegli artisti che aprivano la forma musicale all'universo dell'imprevedibile esistenziale, rivisitando il Dada attraverso la filosofia Zen e l'antica arte divinatoria cinese dell'*I Ching*. Brani per foglie, rami, piante, per pianoforte giocattolo, per pubblico, per percussioni domestiche, per acqua, troveranno un contrappunto visivo nell'installazione di Roberto Masotti che offre di Cage alcune immagini curiose: insieme a Cunningham e a Tudor, quando compone, durante una partita a scacchi, mentre fa la spesa a Porta Palazzo.

Nel 1937 Cage fondava un quartetto di percussioni insieme ad amici che come lui facevano i rilegatori e poco dopo

organizzava un'intera orchestra di strumenti a percussione.

Due anni più tardi si esibiva come percussionista a San Francisco con Lou Harrison e nel 1941 all'Arts Club di Chicago. Parte da questo Cage il concerto che i percussionisti dell'Orchestra del Teatro Regio - Carlo Cantone, Teresa Mantelli, Ranieri Paluselli, Gianni Maestrucci - propongono al Piccolo Regio martedì 21 dicembre.

Avete presente gli Stomp, quel gruppo di ballerini che in scena suona tutto ciò che gli capita sotto mano? Beh!, a parte l'uomo di Neanderthal, l'aveva già fatto John Cage sessant'anni fa, se si pensa al suo *First Construction in Metal* per tazzine da riso, cerchioni di automobile e bidoni di benzina, e a *Living Room Music*, per pentole, stoviglie e mobili. È il riflesso paradossale della preistoria sul quotidiano contemporaneo. "Percussioni d'America" è un viaggio attraverso la musica del nostro secolo, dal jazz alla sperimentazione, dal minimalismo all'avanguardia. (f.f.)

John Cage ritratto da Roberto Masotti mentre fa la spesa a Porta Palazzo Torino, 1984

IL CELEBRE COREOGRAFO AL PICCOLO LABORATORIO

Mercoledì 15 dicembre alle ore 17,30 Elisa Vaccarino, consulente per la danza del canale tematico Rai Sat Show, presenta alcuni filmati del celebre danzatore e coreografo americano: *Merce by Merce by Paik*, *Points in Space*, *Changing Steps* e *Channels/Inserts* sono frutto della collaborazione di Cunningham con celebri videomaker e mostrano l'impiego dell'informatica nel suo processo creativo. Il giorno successivo alle ore 18, in collaborazione con il Castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea, la stessa Elisa Vaccarino insieme alla giornalista di "Repubblica" Leonetta Bentivoglio e al critico d'arte Germano Celant faranno un ritratto tridimensionale di Cunningham tra danza, musica e arti figurative.

In particolare, Germano Celant, tra i massimi esperti di cultura post-moderna e curatore di un'ampia retrospettiva su Cunningham che verrà ospitata la prossima primavera a Rivoli, focalizza l'attenzione sui rapporti del coreografo con l'opera di Rauschenberg, Johns, Warhol e Stella.



Incontro e concerto con Krzysztof Penderecki

Contraddizione o eclettismo?



Krzysztof Penderecki

In attesa dei *Diavoli di Loudun*, l'opera del compositore polacco Krzysztof Penderecki in programma il mese prossimo sulle scene torinesi, si può approfondire la conoscenza dell'autore nel corso di due appuntamenti che lo vedono protagonista: venerdì 3 dicembre alle ore 20.30 dirige l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano al Regio e il giorno successivo alle ore 11.30 incontra studenti e appassionati nella Sala Lauree di Palazzo Nuovo, in via Sant'Ottavio 20, insieme al direttore artistico del Teatro Regio, Claudio Desderi, e al professor Paolo Gallarati, titolare della cattedra di Storia della Musica del DAMS.

Nato nella città polacca di Debica nel 1933, Penderecki ha studiato alla Scuola Superiore di Musica di Cracovia, della quale è stato direttore dal 1972 al 1987. È oggi tra i più celebri e discussi compositori viventi. I suoi esordi sono segnati dalla ricerca sul materiale sonoro e sulle sue possibilità di trasformazione. La fine dell'isolamento dei paesi dell'Est con l'avvento di Kruščev e la immediata condivisione delle esperienze di Darmstadt scatena nelle sue opere una furia iconoclasta. Ma i successivi lavori scritti negli anni Sessanta su tematiche religiose e filosofiche come *Passio*, *Dies irae* e *Kosmogonia*, con il coinvolgimento di grandi masse corali e orchestrali e con il sapiente impiego di elementi derivati dalla tradizione, se da una parte conquistano il favore del pubblico dall'altra destano

il sospetto dei fautori dell'avanguardia che, a partire dagli anni Settanta, sono delusi dalla sua sempre più evidente virata verso la tonalità.

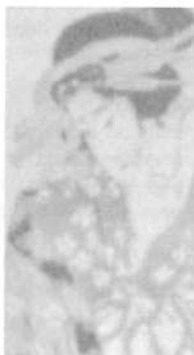
Prima che compositore, Penderecki è stato un violinista provetto. Questa profonda conoscenza degli strumenti ad arco gli ha consentito nel corso della carriera di esplorarne tutte le potenzialità tecniche e sonore. Da *Emanationen* per 2 orchestre d'archi (1958), passando per la *Trenodia per le vittime di Hiroshima* per 52 archi (1960), fino alla più recente *Sinfonietta* per archi del 1991, Penderecki utilizza questa medesima famiglia strumentale per le sue ricerche volte a superare la soglia suono-rumore con la sovrapposizione di blocchi sonori e *cluster* e a riprodurre effetti acustici ottenibili con apparecchiature elettroniche.

Nel primo movimento della *Sinfonietta* - in programma nel concerto di venerdì 3 dicembre - prima maniera e "stil novo" si confrontano a distanza ravvicinata: l'alternanza di una successione di accordi identici (puro materiale sonoro) e di una espressiva cantilena della viola sola (lo strumento più assimilabile alla voce umana) produce una forte tensione che si stempera nello svolgimento che ripetutamente torna al motivo iniziale della viola. Il *Vivace* scaturisce dallo sviluppo contrappuntistico dell'intervallo di terza minore sol/si bemolle, e procede in modo compatto, ossessivo e risolutamente tonale, strizzando l'occhio a Šostakovič. (f.f.)

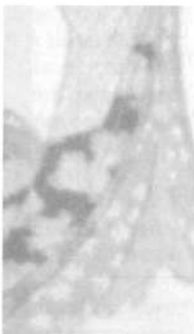
UN CONCERTO PER NATALE

L'Orchestra del Regio all'aeroporto di Caselle

Chissà cosa penseranno i passeggeri scesi dai vari voli o il pubblico convenuto sotto le volte dell'aerostazione di Caselle quando si troveranno gomito a gomito con Luke Skywalker, il buon cavaliere Jedi! Prevarrà il desiderio di ripartire per nuove avventure celesti o quello di correre a casa per rivedere il bellissimo film? È una curiosità che si potrà togliere chi parteciperà mercoledì 22 dicembre al concerto che SAGAT ha voluto organizzare in prossimità delle feste natalizie nella sede dell'aeroporto ospitando l'orchestra del Teatro Regio impegnata nell'esecuzione della colonna sonora di *Star Wars* di John Williams.



Butterfly al cinema



Dopo il concerto del 30 novembre coprodotto dal CESMEO in cui Nanae Yoshimura al *koto* e Kifu Mitsuhashi al *shakuhachi* hanno eseguito una ricercata antologia di musiche tradizionali e contemporanee giapponesi, sono previsti al Piccolo Regio altri due appuntamenti intorno al capolavoro di Puccini: lunedì 6 e martedì 7 dicembre alle ore 21 (ingresso libero) è rispettivamente programmata la proiezione di *Madama Butterfly* di Carmine Gallone e *Madame Butterfly* di Frédéric Mitterand, in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema.

Dopo aver parafrasato la storia pucciniana nel *Sogno di Butterfly* (1939), in cui una cantante soffre per l'amore di un pianista americano, lo lascia partire senza dirgli che aspetta un figlio da lui e lo vede tornare quattro anni dopo sposato, Carmine Gallone gira nel 1954 *Madama Butterfly* con l'attrice giapponese Kaoru Yachigusa. A una delle non sempre riuscite contaminazioni tra cinema e opera lirica, Gallone preferisce la riproduzione fedele - anche se in forma ridotta - dell'opera, preceduta da un breve prologo.

Quarant'anni più tardi il regista francese Frédéric Mitterand sceglie Ying Huang per la parte di Cio-Cio-San e Richard Troxell per quella di Pinkerton, avvalendosi della direzione musicale di James Conlon alla guida dell'Orchestre de Paris. Nonostante l'elegante dosaggio di buon gusto e *kitsch* decorativo, il film offrirebbe un interesse relativo se Mitterand non avesse almeno un'idea forte da cineasta: quella di montare su un sottofondo musicale una sequenza di immagini documentarie mute e in bianco e nero sul Giappone d'inizio secolo. Il Giappone di *Madame Butterfly* appare allora come già morto e l'immagine documentaria, neutra e indifferente, diviene il suggestivo teatro di una assenza.

La musica senza età

I Corsi di Formazione Musicale

Intervista a Raffaele Annunziata

di Cecilia Fonsatti

Fondati nel settembre del 1979 dal maestro Felice Quaranta, sostenuto dall'allora Assessore all'Istruzione Gianni Dolino, i Corsi di Formazione Musicale della Città di Torino nacquero con l'obiettivo di rispondere ai compiti di formazione e diffusione della coscienza musicale cittadina. Assolutamente non in concorrenza con il primo istituto musicale della città, i Corsi di Formazione si configurano piuttosto come una realtà parallela, addirittura complementare a quella del Conservatorio, come dichiara la delibera del Consiglio Comunale, datata 24 settembre 1979, che ne sancisce la nascita: «Il Conservatorio è deputato alla preparazione professionale degli aspiranti musicisti e non può accogliere a tale livello quei giovani che per le loro reali aspirazioni chiedono talvolta una informazione culturale musicale, più che una specifica preparazione professionale».

Organizzati in anni formativi (e non scolastici), i Corsi di Formazione sono attualmente diretti dal professor Raffaele Annunziata, succeduto al fondatore nell'aprile 1992. Gli abbiamo rivolto alcune domande per meglio conoscere l'anatomia e le finalità di questa istituzione cittadina.

Professor Annunziata, che cosa sono i Corsi di Formazione Musicale rispetto al Conservatorio? Quali sono le analogie e quali le differenze tra le due strutture?

«Innanzitutto vorrei sottolineare che non sono due realtà "scolastiche" in competizione fra loro, né radicalmente differenti. È importante chiarire che i nostri Corsi di Formazione non rappresentano un'alternativa al corso di studi istituzionale, e nello stesso tempo non offrono un tipo di preparazione musicale di serie B rispetto a quello. Devono piuttosto essere considerati come una possibilità alternativa di avvicinarsi alla musica in modo serio, approfondito, ma non necessariamente professionistico. E poi non dimentichiamo che l'iscrizione al Conservatorio è necessaria agli allievi dei Corsi che desiderano proseguire gli studi in modo professionale o comunque con-

seguire i titoli di studio.

Certamente esistono differenze tra queste due realtà. La più significativa è rappresentata dalla fascia d'età dei rispettivi utenti, strettamente legata ai diversi obiettivi dei corsi. Il Conservatorio, che mira alla formazione professionale dei musicisti, lo si frequenta esclusivamente in età scolare compresa tra i 9 e i 20 anni. I Corsi, avendo finalità formativo-culturali non professionistiche, aprono le porte anche ai bambini più piccoli (per la propedeutica) e agli adulti (il limite massimo è di 38 anni) che hanno la possibilità di seguire anche lezioni di tipo "culturale". Infatti all'interno dei Corsi di Formazione è possibile riscontrare una vasta tipologia di insegnamenti, adatta alle diverse esigenze degli allievi: vi sono corsi di educazione musicale di base e corsi propedeutici allo strumento (per bambini), corsi con programmi ministeriali e corsi con programmi interni (per conseguire una seria formazione musicale a titolo culturale), oltre che corsi di jazz.

A questo proposito tengo a sottolineare che personalmente credo molto nella validità didattica dei corsi propedeutici, non avendo alcun dubbio sulla superiore ricettività dei bambini nell'età preadolescenziale. Ritengo inoltre opportuno spiegare la fisionomia dei "corsi culturali" cui accennavo sopra: ideati per coloro che non hanno intenzione di esercitare la professione musicale perché già impegnati in altre attività, sono strutturati secondo programmi interni, appositamente studiati per le esigenze di questa fascia di utenti a cui non viene comunque preclusa, laddove fosse richiesta e auspicata, l'ammissione ai corsi "professionali" (nel caso di particolare interesse e riconosciute attitudini), con la possibilità di arrivare anche al conseguimento del diploma».

Come sono organizzati i Corsi di Formazione? Quale atmosfera regna, quali sono i rapporti tra allievi e insegnanti?

«La struttura attuale comprende 60 docenti e circa 500 allievi distribuiti nei diversi corsi di studio. Il corpo docenti,

CORSI DI FORMAZIONE MUSICALE DELLA CITTÀ DI TORINO

Volti a favorire la diffusione di una cultura musicale attiva, i Corsi di Formazione Musicale della Città di Torino consentono di seguire sia programmi di studio analoghi a quelli previsti per i conservatori, sia programmi interni, adeguati al livello di preparazione e alle aspirazioni degli allievi.

Sono attualmente presenti i seguenti corsi principali: violino, violoncello, contrabbasso, flauto, clarinetto, saxofono, percussioni, organo, composizione, canto lirico femminile e maschile, pianoforte e chitarra (questi due ultimi anche per non vedenti). La sezione jazz contempla invece le seguenti discipline: basso elettrico, batteria, canto, chitarra, contrabbasso, pianoforte, saxofono, tromba. Vi sono inoltre vari corsi complementari tra cui, obbligatorio, quello di teoria e solfeggio.

Per ogni materia sono stabiliti minimi e massimi di età che vanno dai 9 ai 30 anni per strumenti quali il flauto e il violino, dai 18 ai 38 per il canto lirico maschile. Per i bambini di 6-7 anni viene proposto un corso di educazione musicale di base, per quelli di 8 anni corsi di carattere propedeutico.

L'attività didattica inizia in novembre per concludersi nel mese di giugno e si svolge dal lunedì al venerdì in orario 17-21, prevalentemente nella sede della Scuola Civica "Monti", in corso Galileo Ferraris 11. Le **iscrizioni** hanno luogo nella prima metà di settembre e le quote annue vanno da **lire 230.000** per i corsi di educazione musicale, a **lire 588.000** per quelli di strumento e di canto.

Per informazioni:

Ufficio Corsi di Formazione Musicale, tel. 011 442.47.49 - 442.47.07, dal lunedì al venerdì in orario 9-15.30.

altamente qualificato, è costituito da concertisti, insegnanti di Conservatorio, professionisti di alto livello e giovani valentissimi, oltre che da alcuni ex allievi. I risultati eccellenti conseguiti nel corso degli anni sono merito di questo gruppo di insegnanti, di un efficiente ufficio amministrativo, oltre che della continuità garantitaci dall'Amministrazione Comunale. Gli allievi, appartenenti a diverse fasce di età e coinvolti in differenti corsi di studio, sono da sempre molto partecipi e motivati. Unica nota dolente è la sede in cui operiamo, spazio alquanto limitato e non completamente funzionale alle nostre esigenze».

Il Conservatorio prima, i Corsi di Formazione Musicale poi. Quale delle due esperienze l'ha maggiormente gratificata?

«Devo ammettere che non c'è sostanzialmente differenza tra i due tipi di impegno. L'unica differenza è la commissione esistente nei Corsi di Formazione delle due diverse tipologie di corsi, "culturali" e "professionali", con eventual-

mente il vantaggio di interagire con una popolazione di studenti molto più ampia e completa. In generale l'atmosfera, rispetto a quella del Conservatorio, è più serena e meno competitiva, anche se poi - è inevitabile - possono insorgere piccole rivalità».

Come è nata l'idea di istituire dei corsi di musica nel carcere delle Vallette?

«Tempo fa, durante una conversazione con il dottor Fornace, allora Presidente del Tribunale di Sorveglianza delle Carceri di Torino, che mi onora della sua amicizia, gli domandai che cosa ne pensasse di un corso di musica rivolto ai carcerati. L'idea venne particolarmente gradita, e da quella conversazione, grazie alla collaborazione della signora Patrizia Pasetti (allora responsabile dell'ufficio Corsi) e al vivo interessamento della signora Valeria Repaci della Regione Piemonte, istituimmo dei corsi di pianoforte e chitarra jazz presso la comunità Arcobaleno delle Vallette. I risultati dei corsi (coordinati da insegnanti particolarmente lodevoli e motivati) sono quel-

li che sono, dato anche il tempo limitato a disposizione per la musica, ma in occasione del consueto saggio annuale è sempre emozionante vedere questi signori che, generalmente spavaldi e sfrontati, si trasformano per una sera in tremanti allievi impauriti, preoccupati solamente di non sbagliare l'esecuzione».

Diciassette anni di Conservatorio (come docente di clarinetto e vicedirettore) e sette anni come direttore dei Corsi di Formazione: professore, qual è il suo rapporto con l'insegnamento?

«Dopo 39 anni di professione nelle Orchestre Rai di Milano e Torino, tanta musica contemporanea, il Conservatorio, la Scuola Civica di Musica di Asti e i Corsi di Formazione, amo ancora molto insegnare e la più grande soddisfazione per me è vedere i miei allievi portare a compimento gli studi che hanno fatto, conseguire soddisfacenti risultati professionali e ottenere premi e riconoscimenti con dignità e passione».

appuntamento

LUNEDÌ 6 DICEMBRE 1999
Teatro Carignano, ore 21.15

Orchestra Camerata Ducale
Il pallone volante, intermezzo giocoso
per 5 voci e orchestra
Musica di **Luigi Cotti**

ingresso lire 25.000

Per informazioni: Associazione Camerata Ducale, tel. 011 75.57.91



DIPARTIMENTO PER LA PROGRAMMAZIONE,
L'INFORMAZIONE E LA DMULGAZIONE

"IL CONSERVATORIO PER LE SCUOLE"

Nell'ambito delle programmazioni culturali promosse dal Conservatorio, l'iniziativa *Il Conservatorio per le scuole* è rivolta a un pubblico specifico: quello costituito da alunni della fascia dell'obbligo e della scuola per l'infanzia. Si tratta di un ciclo di "concerti-incontri" supportati da adeguate presentazioni, il cui obiettivo principale è quello dell'educazione all'ascolto, al fine di formare il futuro pubblico delle sale da concerto: portare i più piccoli dentro il Conservatorio, mostrare loro i "ferri del mestiere", indurli alla consapevolezza che il far musica è una bella professione e comunque non inferiore ad altre e che l'ascolto diretto non può essere sostituito da quello effettuato esclusivamente attraverso dischi o musicassette. Stimolando la curiosità, potrebbe nascere inoltre il conseguente desiderio di apprendere la disciplina musicale e studiare qualche strumento particolare. Questo il calendario degli appuntamenti:

GIOVEDÌ 16 DICEMBRE 1999 ORE 10.30

"Per i piccolissimi..."

GIOVEDÌ 27 GENNAIO 2000 ORE 10.30

"Le danze nella musica 1"

GIOVEDÌ 24 FEBBRAIO 2000 ORE 10.30

"Il gatto con gli stivali"
"La strega della montagna"
(due fiabe musicali)

GIOVEDÌ 30 MARZO 2000 ORE 10.30

"Incontriamo l'orchestra"

GIOVEDÌ 5 MAGGIO 2000 ORE 10.30

"Le danze nella musica 2"

L'ingresso è gratuito su prenotazione (fino a esaurimento posti) da effettuarsi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino, tel. 011 88.84.70, fax 011 88.51.65.

appuntamento

Conservatorio G. Verdi

giovedì 2 ore 21

Centri di attività sociali Fiat

Orchestra Filarmonica di Ploiesti

Musiche di Haendel, Dvořák

Informazioni:

Cedaf, tel. 011 68.66.111

domenica 5 ore 18

lunedì 6 ore 21

martedì 7 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino

Daniel Boico direttore

Gabor Boldoczki tromba

Musiche di Stravinskij, Hummel, Schubert

Informazioni:

Orchestra Filarmonica di Torino,
tel. 011 43.60.691/43.61.340

venerdì 10 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Scuola di musica da camera del
M° Carlo Bertola

Allievi del Conservatorio

Bach

Concerto brandeburghese n. 3 in sol
maggiore per 3 violini, 3 viole, 3 violoncelli
e continuo BWV 1048

Vivaldi

Le stagioni, 4 concerti per violino, archi e
continuo op. 8

ingresso libero

Informazioni:

Conservatorio "G. Verdi", tel. 011 888.470

martedì 14 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Chicago Gospel Group "High Spirits"

Informazioni:

Accademia Corale "Stefano Tempia",
tel. 011 521.42.66

lunedì 20 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Scuola di esercitazioni orchestrali del
M° Giancarlo Gazzani
Scuola di violino del M° Massimo Marin

Orchestra Sinfonica del Conservatorio "G. Verdi" di Torino Giancarlo Gazzani direttore

Corelli

Concerto grosso n. 8 in sol minore per archi e
continuo op. 6 (*Fatto per la notte di Natale*)

Bach

Concerto in re minore per 2 violini, archi e
continuo BWV 1043

Mozart

Sinfonia in re maggiore K. 297 (*Pariser
Symphonie*)

ingresso libero

Informazioni:

Conservatorio "G. Verdi", tel. 011 888.470

martedì 21 ore 21

Associazione culturale "Clara Wieck Schumann"

CONCERTO DI NATALE

Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte Marcello Rota direttore

Musiche di Léhar, Offenbach, Strauss

Informazioni:

Associazione culturale "Clara Wieck
Schumann", tel. 011 517.54.50

venerdì 31 ore 19.30

Orchestra Filarmonica di Torino

CONCERTO DI SAN SILVESTRO

Orchestra Filarmonica di Torino György Györfványi-Ráth direttore

Informazioni:

Orchestra Filarmonica di Torino,
tel. 011 43.60.691/43.61.340

Teatro Regio Torino

mercoledì 1 ore 21.15

Associazione Musica 90

Dalle Nuove Musiche al Suono Mondiale

Laurie Anderson

"Songs and Stories from Moby Dick"

biglietti numerati, in vendita (anche un'ora
prima dello spettacolo) presso la biglietteria del
Teatro Regio, lire 55.000, 45.000, 35.000

Informazioni:

Associazione Musica 90, tel. 011 43.43.333

Piccolo Regio Puccini

sabato 11 ore 21.15

Centro Jazz Torino

Blues al femminile

Le "Blues Ladies" e la canzone americana

Nancy Reed & David Leonhardt Duo

Informazioni:

Centro Jazz Torino, via Pomba 4,
tel. 011 88.44.77

domenica 12 ore 16

Città del Jazz

All That Swing

Rhapsody in Swing

Gershwin: la musica e la poesia

Lil Darling Hot Club

Informazioni:

La Città del Jazz, tel. 011 77.14.238
0338 67.45.288

sabato 18

Folk Club

ore 10-18

Giornata di studi dedicata a Sergio

Liberovici. Percorso tra etnomusicologia,
I Cantacronache, la didattica, la musica
infantile, il teatro, la musica colta, l'opera,
i pittori.

ore 21

Recital di musiche, canti, composizioni e
scritti di Sergio Liberovici sotto la regia di
Andrea Liberovici.

Informazioni:

Folk Club, via Perrone 3 bis, tel. 011 53.76.36

torino



Un giorno, passando davanti alla sala dell'Auditorium RAI, ho visto dei cate-nacci che ne bloccavano le numerose entrate. Era l'anno scorso, quando il locale venne chiuso. Oggi si respira aria diversa, e la prospettiva che la sala ritorni presto a una piena attività sta diventando una speranza quasi tangibile.

Nel dicembre 1952 la RAI acquista la sala del vecchio Teatro Vittorio Emanuele e inaugura l'Auditorium RAI, definito da Massimo Mila un «nuovo bell'edificio, moderno, di gusto eccellente, un'opera veramente insigne degli architetti Morbelli e Mollino [...] venuta a premiare giustamente la vecchia e tenace passione dei torinesi per la musica sinfonica!».

Questa sala così ampiamente lodata diventa la sede stabile dell'Orchestra Sinfonica di Torino.

Quando Respighi inaugurava la stagione dell'Eiar

di Rosita Ferrato

to una maturità artistica e un'omogeneità uniche, ha cambiato diverse sedi, è "sfollata" a Venezia durante la Seconda Guerra Mondiale e ha fatto conoscere il proprio talento in gran parte dell'Europa. La sua storia inizia nel 1931, al Teatro di Torino. Musicisti provenienti da Milano, Firenze e Napoli vengono chiamati a lavorare insieme e nel silenzio della sala, chiusa al pubblico, danno inizio ai concerti radiofonici dell'Eiar.

certi radiofonici dell'Eiar.

La musica che propongono spazia in ogni direzione, e il talento unito alla versatilità del repertorio ne fanno la grandezza.

Il 6 febbraio 1933 Ottorino Respighi sale sul podio per dare inizio alla Stagione Sinfonica dell'Eiar, finalmente aperta al pubblico e pronta per essere carpi-

nieri, giovani e anziani, coadiuvati spesso da solisti insigni, nella presentazione di vari e vasti programmi, includenti musiche note e nuove, accolte quelle con caldo entusiasmo, queste con trepida diffidenza».

Nel corso degli anni l'avvicinarsi di glorie, problemi e trasformazioni avvenute al suo interno non impediscono alla formazione di mantenere un ruolo egemonico nella diffusione della cultura. Questo aspetto è tangibile e facilmente verificabile fino ai giorni nostri. La trasformazione più radicale dell'Orchestra Sinfonica di Torino avviene infatti nel 1994. Dopo più di mezzo secolo di attività la formazione cambia nome e fisionomia. Sul piazzale dell'Auditorium, negli orari delle prove, si sentono accenti diversi e si vedono facce nuove; anche il pubblico torinese, davanti alla neonata Orchestra Sinfonica Nazionale, esprime stupore. In qualche modo si ritorna alla fusione originaria, poiché ancora una volta a Torino compaiono musicisti provenienti dalle sedi RAI di Milano, Roma e Napoli.

L'indagine compiuta nella mia tesi documenta attraverso articoli di riviste e quotidiani gli eventi salienti legati all'attività della formazione sinfonica, ne descrive i momenti principali, artistici e organizzativi. Attraverso lo sguardo di critici eminenti tenta di documentare i concerti più eloquenti, le "rarità" e le prime esecuzioni (italiane, europee o mondiali), al fine di dimostrare l'importanza del ruolo che l'Orchestra Sinfonica (ora Nazionale) della RAI ha avuto (e che ha tuttora) nella cultura della nostra città e sul territorio nazionale.

da non perdere

IL NUOVO STILE



Guillemette Laurens
Le Poème Harmonique - Vincent Dumestre

Era a Firenze all'inizio del Seicento, mentre si inventava l'opera. E, come Caccini, come Peri, come Emilio de' Cavalieri, provava a scrivere quelle che sarebbero diventate le prime monodie accompagnate della musica occidentale. Contrariamente ai suoi colleghi, però, Domenico Belli aveva il fuoco in corpo e partoriva pagine segnate da un'espressività assolutamente straordinaria. In questo cd le si ascolta cantare da un fenomeno della natura chiamato Guillemette Laurens: «ci si incanta, si gode, qualche volta quasi si trema nel sentire l'ardore con cui affronta certe dissonanze. È qualcosa di unico.

Domenico Belli (fine secoloXVI-1627), *Il nuovo stile*
Guillemette Laurens, Le poème Harmonique diretto da Vincent Dumestre
cd Alpha 002 (distribuzione Jupiter)

La formazione torinese è ricca, omogenea, dal passato entusiasmante. Fin dai suoi esordi è stata seguita da eccellenti testimoni: recuperarne la storia attraverso la critica musicale è stato come farla rivivere.

La sua attività non si limita al solo periodo di via Rossini. Negli anni Cinquanta la formazione ha già raggiun-

ta dalle voci più eminenti dell'epoca. Massimo Mila quella sera è presente in sala e parla dell'Orchestra come di un «provvidenziale ossigeno per la vita musicale della città». Saranno chiamati a dirigere l'Orchestra della RAI di Torino artisti quali Igor Stravinskij, Fritz Reiner e Otto Klemperer, «una lunga teoria di direttori di chiara fama, nazionali e stra-

Tesi di laurea
L'Orchestra Sinfonica di Torino
nella cultura
musicale italiana
relatore: Maria Teresa Tirli
candidata: Rosita Ferrato
anno accademico 1998-99
Università di Torino